Shakespeare

und

die neueste Kritik.

Zur Orientirung

von

Dr. Wilhelm Wagner,
Professor a. d. Gelehrtenschule des Hamburgischen Johanneums.

Hamburg,
Gustav Eduard Nolte.
(Herold'sche Buchhandlung.)
1874.

Vorwort.

Die kleinere Hälfte der in dem vorliegenden Büchlein gebotenen Aufsätze ist ursprünglich in dem „Hamburgischen Correspondenten" im Laufe der ersten drei Monate dieses Jahres erschienen. Da die Arbeit dem Verfasser gegen seine frühere Erwartung unter den Händen so sehr wuchs, daß sie für die Zwecke eines Journals zu ausgedehnt wurde, entschloß er sich sie in Buchform zu veröffentlichen: freilich hätte vielleicht das Ganze eine strengere, mehr geschlossene und wohl auch mehr wissenschaftliche Form erhalten, wenn von Anfang an es die Absicht gewesen wäre ein Buch zu schreiben.

Indessen mag die etwas zwanglose Weise dieser Blätter auch ihr Gutes haben. Vielleicht verschafft dieselbe dem Büchlein um so leichter Eingang bei denen, welche die Herausgeber der ersten Folio „the great Variety of Readers" nennen; denn für solche habe ich geschrieben, nicht für specielle Shakespeareforscher. Freuen sollt' es mich jedoch, wenn auch diese gelehrten Herrn in meinem unbedeutenden Büchlein den einen oder den andern für sie brauchbaren Gedanken fänden; das wäre ja die beste Art ihnen Dank abzustatten für den großen Nutzen, den mir seit Jahren ihre eingehenden Forschungen gewährt haben!

Mein aufrichtiger Wunsch ist, daß auch dieses Werkchen das Seinige dazu beitragen möge, eine richtige Würdigung des großen Dichters in weiteren Kreisen anzuregen, und uns Deutsche vor solch' mißverstandenem Patriotismus zu bewahren, wie er in dem Benedix'schen Buche das große Wort führt. Es war ein Lieblingsgedanke Goethe's, daß gerade der Deutsche vor Andern eine Weltliteratur verwirklichen könne, weil ihm eine so wunderbare Sprache, welche alle Ideenkreise mit gleicher Geschicklichkeit zum Ausdruck zu bringen vermag, gegeben sei, und weil der deutsche Geist am Unparteiischsten die Vorzüge anderer Völker zu würdigen verstehe. Ein so schöner Gedanke, ein so erhabener Beruf unseres Volkes, Alles im Reiche des Schönen kennen zu lernen und das Beste zu behalten, soll uns wirklich durch seichtes Geschwätz über Patriotismus nicht verdorben werden; wenn wir mit Recht auf unsere einheimischen Dichter stolz sind, so soll doch dem schon längst bei uns freundlich waltenden fremden Dichter auch kein Unglimpf widerfahren!

W. Wagner.

I.

Das kürzlich erschienene Werk des dramatischen Vielschreibers Benedix über die Shakespearomanie hat unserer Ansicht nach nur Eine gute Eigenschaft, und die soll ihm hier gleich willig eingeräumt werden: es ist ehrlich; aber auch weiter Nichts. Ehrlichkeit ist eine schöne Tugend, die den Besitzer jedenfalls zu einem achtungswerthen Manne macht; aber wenn der Betreffende nicht zugleich noch andere Eigenschaften mitbringt, macht ihn seine Ehrlichkeit allein noch nicht zu einer begehrenswerthen Bekanntschaft, ja, unter Umständen, wenn Beschränktheit mit ihr verbunden ist, noch nicht einmal zu einem zuverlässigen Diener oder nützlichen Werkzeug. Wenn nun die Cotta'sche Verlagshandlung in der Anzeige des Benedix'schen Werkes („Gegenwart" 1873, S. 352) von den „fleißigen Studien" des dahingeschiedenen Verfassers redet und der Nation die „Shakespearomanie" als sein „Vermächtniß" anzupreisen sucht, — so fühlen wir uns gedrungen, entschiedenen Protest einzulegen. Unseres Erachtens hat Benedix Shakespeare zwar gelesen*), und dazu auch das eine oder andere Werk über Shakespeare, aber eigentliche Studien über den Dichter, die Entstehungsgeschichte seiner Werke, die ganze Zeit Shakespeare's und ihre literarischen Strömungen hat er offenbar nie gemacht; ja aus manchen Stellen seines Buches könnte man schließen, daß er solche nie hat machen wollen. Durch diese Beschränkung seines Wollens ist aber auch eine Beschränktheit seines Urtheils entstan=

*) Aber oberflächlich genug! Davon wird vorliegende Schrift hinreichende Beweise liefern.

den, welche die Ehrlichkeit desselben stark beeinträchtigt. Benedix „hält sich" — man höre und staune! denn damit will er Shakespeare gerecht werden! — „einfach an die Reihenfolge der Shakespeare'schen Stücke, wie sie uns die berühmte Uebersetzung von Schlegel und Tieck giebt" (S. 35); ein Scrupel, ob dies ein richtiges Verfahren sei, scheint ihm nie gekommen zu sein, und keiner seiner hölzernen Figuranten, welche den Scheindialog des Werkes führen, erhebt Bedenken gegen diese Willkür. Das Verfahren ist allerdings einfach und bequem obendrein, und kindlich naiv, denn es enthebt den Verfasser ohne alle Mühe der beschwerlichen und dornenvollen chronologischen Fragen, welche das Erkennen und Verstehen eines wirklichen, echten Studiums bei Shakespeare oft genug hemmen und einengen. Aber noch ein zweites muß erwähnt werden, welches wir nicht umhin können, bei einer Untersuchung, die uns — wenn nicht von dem Verfasser, so doch von der Verlagshandlung — recht prätentiös vorgestellt wird, wirklich zu naiv bequem zu finden. Es werden uns nämlich öfter lange Stellen aus Shakespeare als besonders verfehlt, schwülstig ꝛc. mitgetheilt, oft ganze Seiten füllend, ein Verfahren, dem gegenüber die Seite 106 zu lesende Versicherung, der Kritiker „scheue die Mühe des Abschreibens" (ein Redender die Mühe des Schreibens! wie wenig ist dieser Dialog doch natürlich gehalten!) als reiner Hohn erscheinen muß. Der Strohmann Oswald erhebt zwar einmal den bescheidenen Einwand, daß ja all dieser Tadel auf die deutsche Uebersetzung basirt sei, und daß man doch eigentlich das Original einer Beurtheilung zu Grunde legen solle. Da fährt er aber schön ab! „Dieser Einwurf ist nicht stichhaltig," wird ihm geantwortet. „Das dritte Wort der Shakespearomanie ist, wir sind stolz darauf, Shakespeare uns erworben zu haben. Das soll heißen: er ist durch unsere Uebersetzungen deutsches Eigenthum geworden. Also müssen wir die Uebersetzungen als Original betrach=

ten." Kann man das unparteiisch nennen? Man soll also den englischen Dichter für Alles verantwortlich machen, was in der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung steht! Um nun den Umstand ganz bei Seite zu lassen, daß schon Schlegel selbst Fehler begangen (von Tieck reden wir gar nicht), so hat bekanntlich M. Bernays neulich in einem meisterhaften Werke nachgewiesen, daß der Drucker uns den Schlegel'schen Text obendrein an unzähligen Stellen verdorben hat; und doch soll uns diese Uebersetzung Original sein und danach sollen wir Shakespeare beurtheilen! Und damit nicht genug; so wie Benedix citirt, oder wenigstens so wie wir die Stellen bei ihm gedruckt lesen, sind neue Fehler in die Uebersetzung hinein gekommen, von denen Schlegel und Andere Nichts wissen. Damit man nicht sage, eine solche Behauptung werde kahl hingestellt, wollen wir ein auffälliges Beispiel hier anführen. Seite 66 heißt es bei Benedix in dem berühmten Monolog des Bastards aus dem „König Johann" zu Ende des zweiten Actes:

Die er, wenn sie nichts zu verlieren haben,
Als das Wort „Magd", um dies die Armen frägt —

bei Schlegel steht aber ganz richtig trügt. Nebenbei bemerkt, ist das Buch überhaupt nicht mit Sorgfalt gedruckt, so wenig wie es ursprünglich mit Sorgfalt geschrieben sein mag. Ein recht arges Versehen findet sich z. B. Seite 45 in der sechsten Zeile von unten, wo es für dennoch offenbar heißen soll: demnach. Um aber diesen Punkt vorläufig zum Abschluß zu bringen, so ist klar, daß eine dem Dichter Gerechtigkeit erweisende Kritik seines Styls sich blos auf Grund des Originaltextes üben läßt — denn selbst die allerbeste Uebersetzung ist immer blos ein Nothbehelf zum Gebrauche derjenigen, welchen Unkenntniß oder Bequemlichkeit den Zugang zum Originale verschließt.

Gegen wen hat denn aber Benedix eigentlich sein Buch gerichtet? Antwort: Gegen die Shakespearomanen! Wo sind diese

Leute denn zu finden? Er citirt Gervinus und Otto Ludwig. Die Bücher beider stellen offenbar nicht die Ansichten einer großen, weitverbreiteten Klasse von Menschen dar, sondern die überschwänglichen individuellen Meinungen der Verfasser. Beide sind dahin, und soll ja (nach den witzigen Briefen des Elysionärs Zacharias Zinnober) erst neulich Shakespeare aus einem ihm von dem Verfasser gütigst vorgelesenen Abschnitt der „Shakespearestudien" gemerkt haben, was für ein „Kreuzschockschwerenöther" er eigentlich gewesen sei! Gervinus' Buch ist uns (offen gestanden) immer unverdaulich erschienen, und viele Leute, die früher dasselbe zu bewundern vorgaben, wagen jetzt, wo bei Gervinus gar Manches sich als „flau" erweisen will, auch einzugestehen, daß sie es damals theils nicht verstanden, theils nicht durchgelesen hatten. Uns sollte es nicht wundern, wenn viele derselben Leute jetzt nachträglich anfingen, auf Shakespeare geringschätzig herabzusehen, weil ja durch Benedix das leicht die Mode werden kann, freilich wie alle Moden, nur eine vorübergehende. Außer diesen beiden macht sich allerdings auch in anderen Werken eine Neigung bemerklich, Shakespeare zu überschätzen — und diese ist am Ende leicht zu entschuldigen, weil man es mit einem so gewaltigen Geiste zu thun hat, der uns zur Bewunderung hinreißt; dieser Fehler ist also immerhin besser und edler als absichtliches Verkennen und Verkleinern so bedeutender Werke, wie wir es bei Benedix finden! Jedoch bis zur eigentlichen Manie der Nation, des großen Publicums, ist's nicht bei uns gekommen — kann's auch nicht kommen, weil Shakespeare sehr viel studirt sein will, nicht bloß oberflächlich gelesen, um ihn lieb, sehr lieb zu gewinnen, und um mit Ehrfurcht für seine Größe erfüllt zu werden. Eigentliches Studium liebt aber das sogenannte große Publicum nicht; es läßt sich ein und das andere Stück von einem Türschmann oder Palleske vortragen; es sieht sich das eine oder andere gemüthlich im Theater an; es liest selbst — sehr wenige Stücke; das ist Alles. Im

Uebrigen hat unser Publicum ein weites Gewissen und ist nicht so exclusiv, wie Benedix befürchtet. Shakespeare hat unserem Publicum noch nicht die Freude an den Meisterwerken der heimischen Dichter verdorben; wir gehen noch zu Goethe, Schiller und Lessing in's Theater; ja, wir verschmähen selbst den ehrlichen Benedix nicht, gilt's eine Stunde Erheiterung! Gerade das aber ist nach Benedix das Kennzeichen des echten Shakespearomanen, daß er die heimischen Dichter weit, weit unter den „göttlichen" Shakespeare stellt. Freilich haben sich unsere eigenen Dichter selbst unter Shakespeare gestellt, und das ganz willig, ganz neidlos. Goethe konnte großherzig den englischen Dichter für „ein Wesen höherer Art" erklären, „zu dem er hinaufblicke und das er zu verehren habe." Ein Goethomane aber, in dessen Augen eben Goethe der einzige vollkommene, große Mensch und Dichter ist, wird seinem Idole beinahe böse wegen dieses Ausspruchs. Es geschieht ihm ganz Recht, wenn er nun unter Shakespeare gestellt wird, — sagt Benedix an einer Stelle beinahe höhnisch — hat er doch selbst die Shakespearomanie mit verschuldet. — Es klingt zunächst ganz schön und patriotisch, wenn Benedix sich als Vertheidiger der Manen unserer Dichter gegen den Fremden, den Eindringling, den Protegé der Romantiker, aufspielt: es fragt sich nur, ob sie eines Vertheidigers bedurften, wenigstens eines solchen. Was darüber zu sagen ist, haben Andere schon viel besser und bündiger gesagt als Benedix. In C. Hebler's vortrefflichen „Aufsätzen über Shakespeare" (Bern, 1865) heißt es S. 5: „Wir können Goethe und Schiller, selbst auf dem Gebiete des Dramas, so wenig neben Shakespeare, als diesen neben jenen missen; eine absolute dramatische Poesie existirt so wenig als eine absolute Philosophie." Man lese auch nur, was G. Freytag treffend bemerkt in seiner „Technik des Dramas" S. 220 bis 227 (2. Ausgabe), um zu sehen, wie man vorurtheilsfrei Goethe, Schiller, Lessing und Shakespeare würdigen kann und

soll. Wir können nicht umhin es auszusprechen: das Vorgeben, daß Benedix eine Lanze zur Vertheidigung „unserer erhabensten Dichterheroen" (Cotta'sche Buchhandlung) einlege, ist eine auf die leicht erregbaren Sympathien des großen Publicums berechnete Phrase! Wenn ein paar sonderbare Schwärmer unsere Dichter „tief unter den niemals erreichten und niemals erreichbaren Dichterkönig gestellt" haben, so mögen sie es selbst verantworten: das große Publicum, besser gesagt, die Nation hat's nie gethan. Weshalb sich also ereifern? Besonders da die Hauptattentäter todt sind! Schiller hat die Angriffe der Romantiker überlebt, Goethe wird die Angriffe der wenigen „Shakespearomanen" überleben — auch ohne Benedix; ja es sei bei aller Achtung doch ausgesprochen, auch ohne Rümelin. In der Kritik an und für sich, auch in der Aesthetik, braucht man obendrein gar nicht patriotisch zu sein, sondern nur gewissenhaft und wahr, und sicherlich braucht man sich nicht für einen Dichter blos deshalb zu ereifern, weil er ein Landsmann ist; freilich noch viel weniger, weil er ein Fremder ist.

Aber das ist es gerade, was Benedix den Gelehrten vorwirft, den bösen Gelehrten — denn die sind die ärgsten, die schlimmsten Shakespearomanen. „In unserer Zeit", heißt es S. 443, „ist die Shakespearomanie in den Händen der gelehrten Aesthetiker" (zu denen Benedix freilich nicht gehört, man werfe ihm nur keine Gelehrsamkeit vor), „theils in denen der Philologie." Das dann folgende Bild, welches Benedix von der Thätigkeit der Gelehrten und speciell der Philologen entwirft, ist ganz vortrefflich und verdient nachgelesen zu werden; wäre es nicht zu lang, würden wir uns kaum das Vergnügen versagen können, es hier mitzutheilen — aber es geht uns auch wie Benedix, wir scheuen die Mühe des Abschreibens. Dann kommt S. 445 der Gnadenstoß: „Nehmen Sie dazu die verfluchte Ausländerei, die den Deutschen anklebt, so haben Sie einen Grund mehr für die

Shakespearomanie. Die Gelehrsamkeit, namentlich die philologische, hat etwas kosmopolitisches. Ein deutscher Dichter ist niemals so verhimmelt worden, wie Shakespeare.*) Natürlich, der Deutsche hat nur deutsch geschrieben, aber Shakespeare ist ein Engländer. Hut ab! Kratzfuß!" Es ist uns unbegreiflich, wie man nach einer so beredten und drastischen Stelle noch länger zaudern kann, alle Philologen, die ja bekanntlich zumeist den Jugendunterricht in Händen haben, abzusetzen und ihnen fortan zu verbieten, das Gift des Kosmopolitismus weiter in die Gemüther unserer Jugend einzuführen. Ja, wir dürfen vielleicht noch patriotischer sein und wollen fortan kein Englisch mehr lernen, um uns, nach dem Beispiele des Herrn Benedix, nur der Uebersetzung zu bedienen.

Also besonders gegen die kosmopolitischen Gelehrten hat Benedix sein Buch geschrieben! Er ist dabei sicher nicht nach homöopathischer Methode verfahren und hat gegen Gelehrte ein sehr ungelehrtes Buch geschrieben. Wir wollen nun sehen, ob ihm ein bischen Gelehrsamkeit nicht doch genützt haben würde, damit er noch ehrlicher hätte zu Werke gehen können: denn der bloße Mutterwitz bringt zwar Vieles fertig, aber Alles leistet er doch nicht.

II.

Aber weshalb lassen wir uns denn überhaupt auf eine doch ziemlich weitläufige Besprechung des Benedix'schen Werkes ein, nachdem wir ihm allen Werth zur Entscheidung der in ihm angeregten Fragen abgesprochen haben? Nur wegen der Ehrlichkeit und Beschränktheit des Buches, von dem allerdings nicht zu be-

*) Hat denn Benedix die „Goethomanie" vergessen, die nicht blos bei uns, sondern in manchen Kreisen in England in hoher Blüthe steht?

fürchten steht, daß es auf Leute, die sich eingehender mit der Sache befaßt haben, irgend welchen Eindruck machen werde! das aber gerade wegen des behaglichen, einleuchtenden Spießbürgerlichen, welches sich hier als „gesunden Menschenverstand" aufspielt, auf Unbefangene und Unwissende bedeutenden Einfluß ausüben kann. Es verlohnt sich also schon der Mühe, ohne alles Prunken mit Gelehrsamkeit doch mit möglichster Klarheit einige Gesichtspunkte darzulegen, welche von Benedix vollständig übersehen sind, sowie aus den zahlreichen Irrthümern und Verkehrtheiten des Werkes eine bescheidene, aber genügende Reihe einer näheren Kritik zu unterziehen. Dabei wollen wir suchen so unbefangen wie möglich zu urtheilen und uns nicht durch unsere Liebe für Shakespeare zu raschem Aburtheilen über seinen jüngsten Verkleinerer hinreißen lassen.

Wir haben schon erwähnt, daß die chronologischen Fragen der Shakespeare'schen Stücke von Benedix bequem bei Seite gelassen werden. Wer erwägt, daß ein Dichter nicht fertig in die Welt tritt, daß Schiller in den Räubern und im Fiesco nicht der Schiller des Wallenstein und des Tell ist, wird den Gedanken nicht von sich abweisen wollen, daß auch bei einem so bedeutenden Geiste wie Shakespeare eine entsprechende poetische Entwickelung stattgefunden hat, welche sich in seinen Werken nachweisen lassen muß. Im Allgemeinen wird sich dabei festhalten lassen, daß ein im gereifteren Alter geschriebenes Stück auch eine größere Reife der dichterischen Fähigkeit aufweisen wird. Gehört es schon bei Schiller und Goethe, bei denen die chronologischen Fragen uns nicht die geringste Schwierigkeit bieten, zu den lohnendsten und bildendsten Aufgaben, ihre poetische Entwickelung an dem Faden ihrer Werke zu verfolgen, so wird der Reiz dieser Arbeit bei Shakespeare erhöht durch die Dunkelheit, in welche die Abfassungszeit sehr vieler Dramen gehüllt ist. Hier ist ein reiches Feld für kritisch-ästhetische Arbeit, denn die historische Kritik muß hier stets

mit der ästhetischen Hand in Hand gehen: d. h. so lange wie möglich arbeitet die historische Kritik (welcher ich die sprachliche unterordne) allein und selbstständig, und zu ihren Resultaten tritt dann die ästhetische Kritik befruchtend und ergänzend hinzu. Wie jämmerlich aber die ästhetische Kritik allein fährt, kann man an Benedix's Buch als einem abschreckenden Beispiele sehen; unerträglich aber ist dabei der Hochmuth, mit dem er in wegwerfender Weise von den „Mauselöchern" der Shakespearegelehrten redet: „Da heißt es: das ist eine Jugendarbeit, das lag im Geschmacke seiner Zeit, das ist eine Concession, die er seinem Publicum machen mußte, u. s. w. Allerdings müßte der erste und größte Dichter niemals einer Entschuldigung bedürfen, allein ohne diese Mauselöcher kommt die Shakespearomanie nicht aus." (S. 63.)

Benedix fingirt sich Gegner, wie es gar keine giebt. Sieht er denn nicht selbst, daß durch solche Einschränkungen, wie die von der Shakespeare-Kritik gemachten sind, erst eine gerechte Würdigung des Verdienstes jeder literarischen Leistung ermöglicht wird? Er nimmt jedesmal an, es werde behauptet, dieses und jenes Stück sei ein absolutes Meisterwerk; hierauf legt er seinen oft sehr willkürlichen, aber für ihn ganz absoluten ästhetischen Maßstab an, und es ist ihm alsdann leicht genug, das Stück als unvollkommen nachzuweisen. Daß er sich in dieser täppischen Weise selbst um den Genuß so viel vortrefflicher Poesie bringt, ist das Traurigste an der Sache; von dem feineren ästhetischen Genuß, in den früheren Stücken das erste Entfalten, dann das rasche Erblühen und schließlich die prächtig entfaltete Blume des Shakespeareschen Dichtergeistes liebevoll zu verfolgen, hat aber sein ganzes Werk keine Ahnung.

So nimmt er gleich zu Anfang den König Johann, weil er nun einmal in der berühmten Uebersetzung von Schlegel und Tieck zuerst steht. Dann folgt König Richard II. Beide sind Jugend-

werke unseres Dichters, aber trotz der selbst von „Shakespearomanen“ anerkannten Fehler dieser Stücke steift sich Benedix darauf, an sie „den höchsten Maßstab anzulegen“ (S. 54). Kann er ihnen damit gerecht werden? Wie ganz anders stellt sich die Sache, wenn man Folgendes erwägt:

Shakespeare kam als ganz junger, und wir dürfen sagen unerfahrener Mensch nach London und scheint dort bald von der dramatischen Strömung der Zeit erfaßt worden zu sein. Für einen jungen Anfänger ist nichts natürlicher, als daß er zunächst der Mode, der Richtung der Majorität folgt, ohne daß eine klar ausgeprägte Individualität in seinen Arbeiten hervortritt. Es war die Zeit der Schauerstücke, als deren Prototyp uns gewöhnlich die Spanish Tragedy erscheint, der bombastischen Rodomontaden*), wie wir sie besonders aus Marlowe's Tamerlan kennen. So verwerflich diese Richtung war, so war sie andererseits doch nur das Resultat der übermäßig schäumenden Jugendkraft der Verfasser und der ganzen Nation: es war der noch trübe, gährende Wein, aus dessen Abklärung ein edles Getränk hervorgehen konnte und sollte. Shakespeare wurde mit in diesen Gährungsprozeß gezogen und hat ihn vollständig durchgemacht. Wer aber den Rheinwein kritisiren will, spreche nicht von dem Moste oder der gährenden Flüssigkeit und table deren Geschmack; er spreche von dem reinen und geklärten Safte, der unsere Herzen erfreut!

In den ersten Stücken Shakespeare's (man lese Titus Andronicus!) tritt uns die bombastische Manier der Zeit entgegen, theilweise in der abschreckendsten Form. Gerade die frühesten Stücke bieten auch die größten Schwierigkeiten in Betreff der Chronologie dar; aber so wichtig sie uns sind für die Entwickelung Shakespeare's und des englischen Drama's überhaupt, wir kön-

---

*) Shakespeare hat sie später in den seinem Pistol in Heinrich IV. und V. in den Mund gelegten Reden verspottet.

nen sie mit gutem Gewissen dem Tadel der „Shakespearomisen" (um auch einmal ein Wort zu bilden) preisgeben. Wir brauchen uns also z. B. auf Benedix's Kritik der „Komödie der Irrungen" weiter gar nicht einzulassen, wenn wir auch im Einzelnen anderer Ansicht sind: ein Urtheil über Shakespeare wird durch solche Ausstellungen nicht begründet! Aber mit dem Tode Marlowe's (1. Juni 1593) beginnt der Abklärungsprozeß Shakespeare's. Marlowe's letzte dramatische That (denn so muß man sagen) war seine Historie Edward's II.: wovon man in erfreulicher Uebereinstimmung mit Ulrici (Shakesp. Dram. Kunst I, 193) wohl sagen darf, daß es sein bestes Werk ist, wenngleich immerhin noch unvollkommen genug. Marlowe ist nicht zur Läuterung und Klärung vorgedrungen, doch darf man sich nach dem Vorliegenden wohl die Frage erlauben, ob er nicht bei längerem Leben dereinst ein viel ebenbürtigerer Rivale Shakespeare's hätte werden können, als Ben Jonson. An Edward II. knüpft aber Shakespeare's Richard II. bedeutsam an. Zwischen den Schicksalen beider Herrscher ist an und für sich eine unverkennbare Aehnlichkeit, eine beinahe noch größere aber zwischen den beiden dieselben behandelnden Dramen Marlowe's und Shakespeare's. Hazlitt hat sich sogar dahin ausgesprochen, daß die Schlußscene in Edward II. der entsprechenden in Richard II. entschieden überlegen sei; doch wird sich darüber streiten lassen. Wir wollen die Mängel beider Stücke nicht verkennen, finden es aber nicht nöthig, uns hier ausführlicher darauf einzulassen. Es genügt auch hier die Bemerkung, daß wir die englischen Historien, deren Abfassung Shakespeare bis 1599 beschäftigt haben mag, nicht für vollkommen, ja nicht einmal für so sehr bedeutende Werke halten, daß wir uns um ihretwillen mit Benedix oder Rümelin zanken wollen. Diese Dramen haben für uns eine ganz andere Bedeutung: wir betrachten sie als die Staffeln, auf denen Shakespeare zu der Bedeutung, zu der wunderbaren Höhe seiner großen Tragödien

emporstieg; auf Romeo und Julie, Hamlet und Othello, Lear und Macbeth ruht sein Ruhm vor allen Dingen. Aber der Mann, der diese großen und gewaltigen Schöpfungen hervorbrachte, mußte nach nothwendigen Naturgesetzen erst minder vollkommene Werke erzeugen, durch die er sich den Weg bahnte, sich schulte zu diesen Heldenthaten. Diese minder vollkommenen Werke sind die englischen Historien, wie das jeder Shakespeareforscher anerkennen wird. Die unparteiischste und bündigste Kritik über diese Werke kann man bei G. Freytag, „Technik des Dramas" S. 36 nachlesen, der ganz richtig sagt, daß die Historien für den gereiften Shakespeare der späteren Zeit ein „überwundener" Standpunkt waren. Wie soll man also das Verfahren bezeichnen, welches an diese Werke den „höchsten Maßstab" anlegt und sie danach verurtheilt? Es ist doch schwerlich anders als ungerecht und einseitig zu nennen: auf Wahrheit kommt es ja dabei gar nicht an, sondern auf einen leichten und mühelosen Sieg über eine hohle und haltlose Manie, deren Existenz in solchem Umfange der Verfasser sich doch nur erträumt hat.

Und speciell bei dem „König Johann". Dies Stück ist doppelt wichtig für Shakespeare's Entwickelungsgang, weil uns hier das alte, der Marlowe'schen Schule entstammte, Drama vorliegt, nach welchem Shakespeare arbeitete, an dessen Gang er sich anschließen mußte und das er doch wunderbar verbessert hat.*) Wie vielen Einzelheiten in dem Benedix'schen Tadel wird die Spitze abgebrochen, wenn man das alte Stück mit dem Shakespeare'schen vergleicht. Wer diese Mühe scheut, lese nur die kurzen Andeutungen O. Gildemeister's in seiner Einleitung zum König Johann,

*) Nebenbei bemerkt: ein paar ältere Stücke, wie Benedix sagt, S. 75, lagen Shakespeare für sein Stück nicht vor. Von einer Benutzung des Kynge Johan von John Bale findet sich nicht die geringste Spur. Im Uebrigen vgl. man K. Elze's Einleitung zum „König Johann".

S. VII. Einen Punkt möchten wir aber doch hervorheben: die berühmte Scene zwischen Arthur und Hubert, die sonst so allgemein bewundert wird, ist Reinhold-Benedix „immer abscheulich vorgekommen“ (S. 46), und S. 56 entdeckt er uns, Arthur habe einen schlimmen Fehler, er sei altklug. Es kommt nur darauf an, wie alt man sich Arthur denkt, und ich kann keinen Grund sehen, weshalb wir ihn nicht 14 oder 15 Jahre alt denken dürfen. Doch ist Benedix's Idee ja gar nicht neu! Er nimmt Anstoß an Arthur's Worten „Ich wollt', ich läge tief in meinem Grab; ich bin's nicht werth, daß solch' ein Lärm entsteht.“ Er bemerkt: „So spricht kein Knabe. In einem Knaben sprudelt Lebenslust, ja Uebermuth, allein niemals die Lust im Grabe zu liegen.“ Aber dabei wird die Mutter ganz aus den Augen gelassen, deren Gesellschaft Arthur wahrlich nicht lebenslustig gemacht haben kann; sie ist offenbar eine der Mütter, welche schon frühe an ihren Kindern eine Stütze, einen Trost haben wollen, was ja oft dem jugendlichen Gemüthe alle Freudigkeit benimmt. Dazu füge man die Umstände und ganze Lage: kann man dann noch immer Arthur's Worte unnatürlich finden? Colley Cibber, dessen 1745 gedruckter King John vor mir liegt, war aber offenbar derselben Ansicht wie Benedix; in seinem Stücke (S. 9) nimmt Arthur Theil an dem Kampfe, und eilt seiner Mutter mit den Worten entgegen:

O 'twas a gallant horse I rode! train'd up
To war! had I known fear, he would have tamed me!
He curl'd his crest and proudly paw'd the ground,
And from his vocal nostrils neigh'd such fire!
To mount him seem'd the transport of a throne.

Worauf Constance:

My little soldier! how thy spirit charms me!

Ueberhaupt scheint es mir, daß Benedix mit Colley Cibber's Stück (hätte er es anders gekannt) recht zufrieden gewesen sein würde, wenigstens würde ihm seine Constanze gefallen haben.

„Mit der duldenden, leidenden Mutter würde er tiefes Mitleid fühlen" (S. 59); bei Colley Cibber bleibt sie am Leben und ist gegenwärtig, als König Johann stirbt, wobei sie dann die erbaulichen Worte spricht (S. 69):

He's gone —
The turbulent oppressor is no more.
The hour of heav'nly justice has at last
Demanded his account of England's Empire;
But since he seem'd to pass in penitence,
Let all his crimes be bury'd in his grave.
Thou Power ador'd, what thanks shall I repay thee,
That my afflictions have subdu'd my soul
T'extend its charity ev'n to my enemies?

Sehr schön und vom Standpunkte der christlichen Liebe nicht genug zu empfehlen. Dabei bleibt aber Shakespeare's Constanze doch menschlich wahrer, dramatisch wirksamer und entspricht auch mehr dem Charakter ihrer eigenen Zeit.

Doch um auf Arthur zurückzukommen. Wir empfehlen für die richtige Würdigung der berühmten Scene die Vergleichung mit dem Vorgänger Shakespeare's, dem alten King John, und dem Nachfolger, Colley Cibber. Wir wollen nicht leugnen, daß einige conceits in den Worten Arthur's nach der überschwänglichen Jugendmanier unseres Dichters schmecken, aus der er sich später herausarbeitete: aber wie rührend, wie wahr sind doch im Ganzen die Bitten Arthur's, der Benedix freilich eher gefallen würde, wenn er „weinen, schreien, sich sträuben, sich wehren" wollte. Im alten König Johann redet Arthur wie ein Geistlicher:

Ja, Hölle, Hubert, glaub's, der Hölle Qualen
Lohnen die Uebung so verdammter That.
Dies Siegel, das des Leibes Wohl verbürgt,
Giebt Deine Seele in die Herrschaft Satans.
Hubert, nicht will'ge ein, wirf Gottes Theil nicht weg;
Nicht blos zur Rettung meiner Augen sprech ich,
Damit mir bleibe dieses äuß're Gut,

Nein, was Du wagst, was mehr als meine Qual,
Dein Seelen-Tod, mehr als Einbuß' des Auges,
Dein inneres und zugleich Dein ew'ges Heil.
Geh' in Dich, Hubert! o, es ist nicht klein,
Um Gunst des Königs ein Verdammter sein.

Das ist wirkliche Altklugheit! Bei Colley Cibber verspricht Arthur seine Kostbarkeiten und alles Mögliche, wenn Hubert ihn schonen wolle. Als Hubert sagt:

Think'st thou, I came to rob thee of thy toys?

antwortet Arthur:

It is not robbery: why so harsh a name?
It is thy right, good Hubert; am I not
Thy captive, fairly taken in the field?
Therefore whate'er was mine, by the known laws
Of war, is duly thine by glorious claim,
Thy right and purchase of superior valour.

Das ist auch Altklugheit, wenn schon von einer andern Sorte! Habe ich zwischen diesen drei Arthuren zu wählen, so entscheide ich mich für den Shakespeare's. Und noch eine Kleinigkeit, in der sich aber der denkende Künstler verräth. Shakespeare's Arthur sagt zu Ende einfach: „O Himmel, Dank' Euch, Hubert" — das ist natürlich, menschlich und kindlich zugleich. Im alten King John sagt der „altkluge" Knabe:

Hubert, wenn Arthurn je das Glück begünstigt,
Erwarte Lohn von mir für dies Geschenk;
Durch Deine Güte hab ich mein Gesicht,
Du liehst es mir, ich bin nicht undankbar.

Bei Colley Cibber dagegen erhebt sich der in der Normandie erzogene Knabe zu dem (bei der Gallerie gewiß zündenden) Ausrufe:

O might I once behold the fields of England,
Tho' from a prison-tower, the prospect would delight me,

und versichert Hubert dann:

Despair not, Hubert! Let thy comfort be,
Howe'er thy soul has wander'd into error,

No virtue claims more praise than penitence.
Has not the holy parable declar'd
That one poor soul recover'd from astray,
Does more triumphant joy to heav'n convey,
Than flows from ninety-nine, that never lost their way.

Ich bin auf diese Sachen näher eingegangen, um zu zeigen, wie eine solche Betrachtung unser Urtheil über Shakespeare beeinflussen muß, da wir ihn gerade aus solchen Contrasten als denkenden Künstler kennen lernen, der nicht nur instinctiv das Richtige trifft. Noch eins, und wir sind mit dem König Johann fertig — d. h. wir überlassen dem Leser die weitere Kritik der Benedix'schen Ausstellungen. Benedix hat gerade an der Figur des Bastards besonderes Gefallen gefunden, in dem, wie er uns mit großem Behagen versichert, Shakespeare John Bull dargestellt hat: diese Gestalt, welche ein so reges individuelles Leben in die Staatsaffaire bringt, die uns in diesem Stücke geschildert wird, entspricht einer Figur im alten King John, welche Gildemeister ohne Weiteres als einen „ledernen, rohen, bombastischen Gesellen" bezeichnet, dessen Wesen am drastischsten hervortritt in der Vertreibung der Mönche und Nonnen (Scenen, welche Shakespeare mit richtiger Erkenntniß ganz weggelassen hat) — von dem Shakespeare'schen Bastard sind in dem alten Stücke „auch nicht einmal die allgemeinsten Grundzüge zu entdecken" (Gildem., a. a. O. VII.). Bei Colley Cibber dagegen tritt auch ein Faulconbridge auf, der den König als Cousin anredet, der aber eine gewöhnliche, aller Individualität entbehrende Person ist — kurz das, was Benedix eine „flaue Rolle" nennt.

Was man Shakespeare zum Vorwurf gemacht hat, die Weglassung der Bewilligung der Magna Charta, um deren Willen allein uns Johanns Regierung jetzt wichtig erscheint, kann ihm wahrlich nicht zur Last fallen; ganz abgesehen von seiner Zeit, welcher die Magna Charta gar nicht so wichtig vorkam, wie uns, läßt sich die Frage aufwerfen: was hätte sich denn dramatisch

aus der Magna Charta machen lassen? Im alten Stück und bei Colley Cibber bleibt sie auch unberücksichtigt.

Auf die Kritik des Styls des König Johann lassen wir uns nicht ein. Da dieses Stück in unseren Augen nicht absoluten Werth als Meisterwerk besitzt, sondern nur relativen für die Erkenntniß der dichterischen Entwickelung Shakespeare's, dürfen wir gerne zugestehen, daß sich hier Vieles tadeln läßt — nur nicht in solcher Weise, wie es bei Benedix geschieht, so ganz subjectiv und ohne jede Berücksichtigung der einschlagenden Verhältnisse und Forschungen.

III.

Jedoch von der wahrhaft unwürdigen Weise, wie Benedix an den Worten Shakespeare's herummäkelt, fühlen wir uns gedrungen eine kleine Probe zu geben, und es mag gestattet sein für diesen Zweck die Seite 104 f. zu lesende Kritik der Rede Gaunt's aus Richard II. (Act II, Scene 1) auszuwählen. Es ist die bekannte Lobpreisung Englands, welche dem sterbenden Gaunt in den Mund gelegt wird; „das herrliche Land“ — ist der langen Rede kurzer Sinn — „von Gott und der Natur begünstigt, ist jetzt in den Händen des leichtsinnigsten Königs!“ Von dieser Rede, bei der jedem Engländer das Herz höher schlägt und in welcher der Dichter seinem Patriotismus einen prächtigen, glühenden Ausdruck verliehen hat, urtheilt Benedix: „sie ist sehr patriotisch, aber voll falscher Bilder und unendlich prahlerisch.“ Prahlerisch! weshalb? Man höre! Es heißt da: „dies Bollwerk, das Natur für sich erbaut, der Ansteckung und Hand des Kriegs zu trotzen“; wozu unser Kritiker die spießbürgerliche Anmerkung macht: „Wozu braucht Natur ein Bollwerk für sich? Die Natur wird doch nicht angesteckt, gegen sie wird doch kein Krieg geführt! Die in-

sulare Lage Englands macht den Dichter oft stolz, noch an mehreren andern Orten preist er sie als eine Mauer gegen auswärtige Angriffe. Und doch haben die Römer, dann die Dänen, dann die Franzosen (soll wohl heißen: die Normannen?) die Insel angegriffen und erobert." Giebt es etwas Einfältigeres als diese Bemerkung? Also der Engländer Shakespeare soll die Herrlichkeit seiner eigenen Heimath nicht preisen dürfen? Er soll nicht auf ihre insulare Lage als einen unendlichen Vorzug hinweisen dürfen, den sein England vor andern Ländern besitzt? Also weil trotz dieser insularen Lage es fremden Völkern gelegentlich gelungen ist England zu erobern, hört dieser Vortheil auf ein Vortheil zu sein? Man sollte doch meinen, daß dem Geschlechte, welches das Mißlingen der „unüberwindlichen" Armada erlebt hatte, gerade besonders lebhaft der Vortheil seiner „Inselfestung" vor Augen gestanden habe; und demgemäß finden wir in dem 1595 veröffentlichten (also vermuthlich um dieselbe Zeit mit unserm Stücke geschriebenen) Gedichte Daniel's über die Bürgerkriege den ganz entsprechenden Gedanken:

Neptune, keep out from thy embraced isle
This foul contagion of iniquity, —

wo man beinahe versucht ist, eine Nachahmung Shakespeare's anzunehmen. Gaunt will gerade sagen, daß Krieg von außen England gar nicht oder nur in seltenen Fällen bedrohen kann; ihm schwebt dabei vor der ahnenden Seele die Gefahr eines Bürgerkriegs. Wie schön und wie echt englisch ist da jedes Wort:

Dies Kleinod, in die Silbersee gefaßt,
Die ihr den Dienst von einer Mauer leistet,
Von einem Graben, der das Haus vertheidigt
Von weniger beglückter Länder Neid.

Man denkt unwillkürlich an die moated granges, deren man noch manche in dem heutigen, so vielfach umgestalteten England sehen kann. Uebrigens hat man hier ein vortreffliches Beispiel,

wie viel man (wenn man sich recht Mühe giebt) in dem Mißverstehen einer Dichterstelle leisten kann. This fortress built by Nature for herself Against infection and the hand of war, sagt Shakespeare. Das heißt: England ist ein Bollwerk, welches die Natur für sich, zu ihrer Freude gebaut hat, ganz speciell, um sich dort in schönster Fülle entfalten zu können, ohne daß die rauhe Hand des Krieges ihr Friedenswerk dort störe. Wo ist hier Unsinn? Wo ist ein falsches Bild?

Aber wahrhaft Mitleid erregend ist eine andere Bemerkung über folgende Worte Shakespeare's:

Die Eifersucht, der nimmersatte Geier,
Fällt nach verzehrtem Vorrath selbst sich an.

„Was hat der Vergleich der Eitelkeit mit einem Geier für Sinn? Wo ist hier das tertium comparationis? Was für einen Vorrath soll die Eitelkeit verzehren? Oder ist da der Geier gemeint? Aber Geier tragen keine Vorräthe ein. Wann fällt die Eitelkeit sich selbst an? Oder ist da der Geier gemeint? Aber ich habe nie etwas davon gehört, daß Geier sich selbst anfallen. Betrachten Sie diese Vergleichung von jeder möglichen Seite — es ist kein Sinn darin."

Im englischen Text lauten diese Worte so:

Light vanity, insatiate cormorant,
Consuming means, soon preys upon itself.

Da heißt vanity erstens nicht „Eitelkeit", sondern „hoffärtiges, gedankenloses Leben", welches sein Vermögen (means) bald vergeudet und dann von dem eigenen Mark zu zehren beginnt. Und wo liegt das tertium comparationis mit dem cormorant (eigentlich gefräßiger Seerabe)? Offenbar doch darin, daß vanity und der cormorant beide fressen, both consume their means! (Wo auch die Uebersetzung „Vorrath" von Benedix zu wörtlich genommen ist: means ist, was man eben hat, und das verzehrt

doch auch wohl der keine „Vorräthe" eintragende Geier!) Und daß Geier sich selbst anfallen, hat der Dichter nicht behauptet. Ein Vergleich braucht nicht ganz durchzugehen, und wenn ich z. B. sage, „Dieser dumme Teufel, der N. N., hat sich die und die schlechten Papiere gekauft und ist damit tüchtig hereingefallen," so stelle ich damit keineswegs die Behauptung auf, daß sich Teufel überhaupt Papiere kaufen.*)

Man wird es uns nach dieser Probe erlassen, noch ferner ernsthaft Benedix's Bemerkungen über Shakespeare's Styl zu besprechen. Wer so hausbacken, so alltäglich urtheilt wie er, dem kann man getrost jedes Recht absprechen über poetische Diction im Allgemeinen und ganz besonders über die eigenartige Diction Shakespeare's ein Urtheil zu fällen. Aber Mitleid darf man mit einem Manne haben, dem die Auffassung und der Genuß eines höher fliegenden, nicht an der Erde klebenden Styles, eines poetisch getragenen und durch und durch originalen Ausdrucks ganz versagt war: Verachtung freilich verdient die Dreistigkeit, mit der sich dieser Pygmäe herausnimmt einen Riesen zu kritisiren! Ein so öder Geist wie Benedix, dessen ganze Befähigung über das Alltägliche nicht hinausging, sucht sich natürlich hinter anderen zu verstecken; indem er Namen von gutem Klange vorhält und seine Waare so zu sagen unter ihrer Etikette verkauft, sucht er der unkundigen Menge zu imponiren. Eines dieser Kunststücke ist, wie schon erwähnt, daß er fortwährend vorgiebt, Schiller, Göthe und Lessing gegen die Herabsetzungen der Shakespearomanen zu vertheidigen. Dabei wird nur vergessen, daß gerade diese

*) Obige Bemerkungen waren schon geschrieben, da wir in L. Noiré's „Zwölf Briefen eines Shakespearomanen" (Leipzig, Veit & Co. 1874), S. 16—18, witzige und treffende Bemerkungen über die oben von uns mit einem einer besseren Sache würdigen Ernste widerlegten Absurditäten fanden. Wir empfehlen Noiré's kleines Buch allen Liebhabern Shakespeare's auf's Beste.

drei Dichter Shakespeare so hoch gestellt haben, wie es ein Shakespearomane nur selten gewagt hat. Bei solcher dürftigen Wortmäkelei, wie sie Benedix übt, mußte uns nun unwillkürlich Lessing's Ausspruch einfallen: „Was man von dem Homer gesagt hat: es lasse sich dem Hercules eher seine Keule als ihm ein Vers abringen — das läßt sich vollkommen auch vom Shakespeare sagen. Auf die geringsten seiner Schönheiten ist ein Stempel gedrückt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakespeare!"*) Wie vieles möchte aber Benedix doch abringen! Mit seiner ungeheuren Verehrung für Lessing, dessen Aussprüche ihm sonst Orakel sind, verträgt sich allerdings Lessing's große Bewunderung für Shakespeare, den von Benedix ganz und gar herabgesetzten Dichter, nicht im Geringsten. Was bleibt ihm also übrig? Auf S. 204 steht es zu lesen, „Ich fürchte, Lessing hat Shakespeare nicht vollständig und genau gekannt." Eine unerhörte Verläumdung! In der Hamburgischen Dramaturgie weist Lessing die Deutschen gerade auf Shakespeare hin, um an ihm ihren durch den Einfluß der französischen Literatur verderbten Geschmack zu reinigen und zu läutern: und diesen Dichter, den er seiner Nation empfiehlt, soll Lessing, dieser gewissenhafte und gelehrte Mann, nicht genau gekannt haben! Man könnte zur Noth ja zugestehen, daß Lessing den ganzen Shakespeare im Original nicht gelesen hatte — obgleich wir überzeugt sind, eine solche Annahme würde ihm Unrecht thun —: aber auf alle Fälle hatte er Wieland's Uebersetzung gelesen, da er sie im funfzehnten Stück der Hamburgischen Dramaturgie belobt und „nicht genug empfehlen kann." Und er muß sie auch mit dem Originale verglichen haben, denn sonst haben seine dort zu lesenden Bemerkungen keinen Sinn. Jedoch selbst aus Wieland konnte Lessing Shakespeare genau genug er-

*) Hamburger Dramaturgie, 73. Stück (bei Gelegenheit Richard's III.)

kennen; jedenfalls hat er ihn genauer gekannt, als es Herrn Benedix mit Hülfe der „berühmten Uebersetzung von Schlegel und Tieck" vergönnt war! Aber wenn Benedix gegen Lessing eine solche Anklage schleudert, ist das einfach eine Unverschämtheit, und weiter Nichts! In der Dramaturgie finden sich mehr oder weniger ausführliche Bemerkungen über Hamlet, Richard III., Romeo und Julie, und Othello — wären Lear und Macbeth noch da, so würde Lessing gerade die größten Werke Shakespeare's besprochen haben, und das genügte für seinen Zweck vollständig; denn er sprach von Shakespeare nur dann, wann sein Stoff es mit sich brachte. Alle diese Bemerkungen Lessing's sind Goldes werth, und wir werden sie an der gebührenden Stelle nicht vergessen; dienen sie doch stets so hübsch zur Widerlegung des Herrn Benedix, für den Lessing eine so große Autorität ist! Wenn Benedix nun behauptet, weil Lessing noch andere englische Dichter neben Shakespeare erwähnt, so erscheine dieser bei ihm „vielleicht als primus inter pares, allein die andern sind doch pares" (S. 204 ff.), so vergleiche man folgende Stelle aus dem einundachtzigsten Stück der H. D. „Die Verfasser derselben konnten nicht anders, als sehr gute Köpfe sein; sie verdienen zum Theil unter den Dichtern keinen geringen Rang, nur daß sie keine tragische Dichter sind, nur daß ihr Corneille und Racine, ihr Crebillon und Voltaire von dem wenig oder gar nichts haben, was den Sophokles zum Sophokles, den Euripides zum Euripides, den Shakespeare zum Shakespeare macht."*) Also mit Sophokles und Euripides wird hier Shakespeare (offenbar als vornehmster

*) Ebenso sagt Lessing in dem siebzehnten Literaturbriefe (S. 82 in Redlichs Ausg.): „Shakespeare ist ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille, obgleich Dieser die Alten sehr wohl und Jener fast gar nicht gekannt hat. — Nach dem Oedipus des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben als Othello, als König Lear, als Hamlet rc."

Repräsentant der modernen Richtung der Tragödie) zusammengestellt! Lessing hat doch wohl die andern englischen Dichter nicht als Shakespeare's pares betrachtet! Dagegen hängt sich Benedix wieder an die Regeln des Aristoteles, über welche doch gerade Lessing in der Dramaturgie soviel Lehrreiches sagt; unserem Benedix ist Aristoteles noch immer „der größte Dramaturg, seine Aussprüche gelten für ewige Gesetze, für alle Zeiten. Da ist kein Zweifel, kein Widerspruch zulässig." (S. 51.) Damit steht es auch ziemlich im Einklange, daß Benedix der französischen Tragödie überall gern ein gutes Wort gönnt (natürlich stets, um die Shakespearomanen zu ärgern) und „das edle Streben" der Franzosen rühmend anerkennt.*) Und doch ist gerade aus dem begeisterten Studium der Werke „des Griechen und des Britten" das deutsche Drama entsprungen, und was wir hierin geleistet haben, verdanken wir diesen Lehrmeistern.

In voller Anerkennung dieser Verpflichtung, aber auch mit ihm wohl anstehendem Stolze auf die eigene Leistung sagt Schiller:

Selbst in der Künste Heiligthum zu steigen
Hat sich der deutsche Genius erkühnt,
Und auf der Spur des Griechen und des Britten
Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten.

Und wie hat sich Goethe an einer ganz unabsehbaren Reihe von Stellen, in Poesie und Prosa, über Shakespeare ausgesprochen! Es war, wie man sieht, dem dürftigsten Dramatiker der Epigonen aufbehalten, auf den Dichter verächtlich herabzusehen, zu dem unsere größten Meister mit der dankbaren Verehrung von Schülern hinaufblickten.

Doch wir müssen zurück zu den Historien. Natürlich, daß Benedix an ihnen nichts Gutes zu erkennen vermag, denn, wie

---

*) „Wir schlagen mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen ein." Lessing, Literaturbriefe S. 81.

wir schon gesehen, ist ihm ihre patriotische Tendenz allein schon widerwärtig. Er läßt sich im Allgemeinen folgendermaßen aus: „Was kümmern uns die dynastischen Kämpfe der englischen und französischen Herrscher, deren Zusammenhang das geübteste Gedächtniß nicht behalten kann und die daher längst vergessen sind."*) (S. 41.) Dagegen halte man nun einfach, was Schiller gegen Ende 1797 an Göthe schreibt: „Ich las in diesen Tagen die Shakespeare'schen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen**) abhandeln, und bin nun nach Beendigung Richards III. mit einem wahren Staunen erfüllt. Es ist dieses letzte Stück eine der erhabensten Tragödien, die ich kenne." Also Schiller fand doch Interesse an diesen nach Benedix längst vergessenen dynastischen Kämpfen! Und was ist eigentlich der naiv genug von unserem Kritiker eingestandene Grund seiner Abneigung gegen die Shakespeare'schen Historien? Ignoranz der Geschichte, Unwissenheit und daraus entspringende Gleichgültigkeit! Was geht uns — so dürfte man doch auch wohl sagen — die Geschichte eines enthusiastischen Mädchens in Frankreich an? Und doch, wenn Schiller seine „Jungfrau" daraus macht, geht sie uns recht viel an! So ist es auch mit den Stücken aus der englischen Geschichte. Wir können sie nur schwer mit demselben Gefühle lesen, womit sie der Engländer betrachten muß, denn wahrlich bei vielen Stellen, die (nach Benedix) „prahlerisch" sind und bei denen (wie er sagt) sonst „Niemandem das Herz warm werden kann" (S. 104), muß es dem Engländer ganz heiß werden und er muß von Stolz durchschauert werden, daß sein Patriotismus und sein Nationalgefühl in so herrlichen Worten Ausdruck gefunden

*) Wie schade, daß es in Benedix's Jugend nicht Freiwilligen-examina gab; er hätte dann vielleicht seinem Gedächtniß die schreckliche Arbeit zugemuthet!

**) Trotz der anscheinenden Verschiedenheit des Ausdrucks meinen Schiller und Benedix beide die ganze Reihe der Historien.

hat. Aber immerhin können auch wir etwas davon nachfühlen. Betrachten wir auch eine Raphael'sche Madonna nicht mit der kindlich-gläubigen Verehrung eines guten Katholiken, so fehlt uns doch nicht ganz das Vermögen, trotz unseres Unglaubens, das fromme und begeisterte Anschaun eines Gläubigen nachzufühlen, weil eben der Reiz der Kunst hinzukommt. Ich meine, so dürfen auch wir Deutsche dem Patriotismus des englischen Dichters warme Bewunderung zollen, selbst wenn er hie und da etwas übertreiben sollte — liegt doch in dem Wesen des Patriotismus an und für sich schon Uebertreibung! — ja, wenn wir die englischen Historien auf der Bühne sehen oder sie lesen, sollten wir uns bemühen, sie mit englischen Augen und englischen Herzen zu würdigen. Wer Schiller's „Jungfrau" recht genießen will, muß entschieden für die Franzosen Partei ergreifen und darf sich nicht mit Zweifeln über den historisch immerhin ziemlich fragwürdigen Charakter des Königs plagen, für den das edle Mädchen sich opferte. Und dann werden wir, wenn wir auch zugestehen, daß die Historie nicht diejenige Form des Dramas war, in welcher Shakespeare seine Meisterwerke, die ihn zum Dichter der Weltliteratur gemacht haben, schaffen konnte, doch eine Reihe von bedeutenden Schönheiten entdecken, und es wird bei genauer Betrachtung dieser in aller Literatur einzig dastehenden Reihe historischer Dramen uns vielleicht doch noch ebenso gehen wie Schiller: wir werden mit einem wahren Staunen erfüllt werden. Doch einige Betrachtungen dieser Art über die Shakespeare'schen Historien heben wir uns für den nächsten Abschnitt auf.

IV.

Wir erhalten die erste Aufzählung von Shakespeare's dramatischen Productionen im Jahre 1598, in dem für die Literatur der Zeit überhaupt interessanten Werke von Francis Meres „Palladis Tamia or Wit's Treasury". Dort heißt es, Shakespeare gelte bei den Engländern für den besten Dramatiker sowohl in der Komödie wie Tragödie; für die erstere solle man vergleichen seine Edelleute von Verona, seine Komödie der Irrthümer, seine Verlor'ne Liebesmüh, seine Gewonnene Liebesmüh [vermuthlich ein anderer Titel für Ende gut, Alles gut], seinen Sommernachtstraum und seinen Kaufmann von Venedig; für die Tragödie seinen Richard II., Richard III., Heinrich IV., König Johann, Titus Andronicus und Romeo und Julia.

Diese Liste ist zunächst nicht vollständig, denn vor das Jahr 1598 fallen jedenfalls noch die Zähmung der Widerspenstigen und die drei Theile von Heinrich VI. Man hat wegen des Fehlens dieser Stücke die Zuverlässigkeit der Meres'schen Liste zu verdächtigen gesucht, aber uns dünkt, man sollte gerade daraus den Schluß ziehen, daß dieselbe ganz im Gegentheil wohl durchdacht ist. Die Zähmung der Widerspenstigen (von der es feststeht, daß sie um 1593 entstanden ist) ist nämlich weiter nichts als eine Ueberarbeitung eines älteren gleichnamigen Stückes, welches so voll von Anklängen an Marlowe's Tamerlan und Faust ist, daß man es sich nur zu einer Zeit entstanden denken kann, da Marlowe der Held des Tages war.*) Und ebenso sind die drei Theile Heinrichs VI. auch blos weitere Ausführungen zweier noch vorhandenen älteren Stücke, der Contention betwixt the two famous houses of York and Lancaster und der True

*) Ulrici, Sh. Dr. K. 2, 316.

Tragedy of Richard, Duke of York, das erste 1594, das zweite 1595 gedruckt. Es ist über das Verhältniß dieser Stücke zu den uns vorliegenden Shakespeare'schen sehr viel geschrieben worden und man hat die verschiedensten Ansichten aufgestellt;*) ohne unsere Leser damit zu behelligen, oder ihnen unsere Ansicht aufzudrängen, läßt sich als praktischer Gesichtspunkt für die Würdigung unseres Dichters festhalten, daß, wenn auch der zweite Theil Heinrichs VI. noch einer späteren Ueberarbeitung theilhaftig geworden zu sein scheint, diese Stücke doch zu den frühesten und schwächsten Versuchen Shakespeare's gehören und weit hinter den übrigen Historien zurückstehen. Wir werden uns also, unserem Grundsatze getreu, nicht mit der Vertheidigung dieser frühesten Werke des Dichters aufhalten, obgleich sich auch hier Vieles gegen Benedix's Tadel vorbringen ließe. Das Eine müssen wir aber bemerken, daß Meres diese Stücke, weil in ihnen Shakespeare's selbständiges Verdienst offenbar geringer war, als sonst, absichtlich nicht in sein Verzeichniß aufnahm.

Die Begriffe, nach denen sich Shakespeare die englische Geschichte für seine Historien zurecht legt, sind wesentlich dieselben, wie die seiner Zeitgenossen. Es ist mehr die Geschichte des Fürsten und seines Adels; von dem Eingreifen des Volkes hören wir wenig oder gar Nichts, die Geschichte bietet uns in diesen Dramen wesentlich die Außenseite dar. Das war einmal die Geschichtsanschauung der Zeit; erst durch die Verfassungskämpfe unter den Stuarts kamen auch die alten Kämpfe wieder der Nation in ihrer vollen Tragweite zum Bewußtsein. Unter Heinrich VIII. und Elisabeth wurde der Magna Charta selten gedacht; diese beiden Herrscher übten eine so eigene Art Absolutismus, wie er nur bei Fürsten möglich war, welche den Charakter ihres Volkes

*) S. A. Schmidt's Einleitung zu Heinrich VI., 2. Theil. Eine eingehende Untersuchung steht von F. G. Fleay zu erwarten. (Academy No. 88. p. 33.)

so gründlich verstanden wie sie. Die Stuarts waren Fremde, die von legitimem und absolutem Königthum viel redeten, ohne es zu realisiren; Elisabeth besaß es, ohne daß man viel davon redete. Kein Wunder, daß die Loyalität der Dichter, welche in ihrer Königin die Verkörperung des Staates sahen, das Princip der Legitimität auf die voraufgehende Geschichte übertrug. Allerdings ist in Shakespeare's Auffassung die Verletzung des Legitimitätsprincips in der Person Richards II. die Ursache aller folgenden Wirren (und am Ende war sie es auch); um das ruchlos vergossene Blut Richards II. zu sühnen, muß (wie das an vielen Stellen betont wird) das Blut in Strömen fließen, muß der schreckliche Krieg der beiden Rosen durchgekämpft werden: bis schließlich neue Legitimität entsteht durch die Vereinigung der beiden Rosen unter Heinrich VII. Deshalb heißt es am Schluß Richards III.

England war lang im Wahnsinn, schlug sich selbst;
Der Bruder, blind, vergoß des Bruders Blut;
Der Vater würgte rasch den eig'nen Sohn;
Der Sohn, gedrungen, ward des Vaters Schlächter;
All' dies entzweiten York und Lancaster,
Entzweiet selbst in gräulicher Entzweiung.
Nun mögen Richmond und Elisabeth,
Die echten Erben jedes Königshauses,
Durch Gottes schöne Fügung sich vereinen!

So sieht man leicht, daß durch diese Dramen eine gemeinsame Idee sich zieht, und so wie sie heute vor uns liegen, kann man kaum den Gedanken fernhalten, daß der Dichter, als er seine zu verschiedenen Zeiten und in anderer Reihenfolge entstandenen Historien zusammenfügte, leicht zu verstehende Andeutungen dieses Zusammenhanges beifügte. König Johann bildet zu dieser Reihe den Prolog, Heinrich VIII. (der zu den spätesten Werken des Dichters gehört*) den Epilog: im ersten Stück die erste gewaltige

*) Erst gegen 1613 geschrieben; vgl. Hertzberg's Einleitung zu seiner Uebersetzung des Stückes.

Erschütterung der Königsmacht, im zweiten die absolute Monarchie fest und unerschütterlich.

Im allgemeinen sind die Historien anzusehen als mehr oder minder zusammenhängende Bilder aus der englischen Geschichte; selten sind wir berechtigt, sie als kunstgerechte Dramen zu beurtheilen. Benedix bestreitet zwar die Berechtigung der ganzen Gattung der Historie, aber sie ist nun einmal da und existirt trotz seines Einspruches. Ja es ist nicht einmal ersichtlich, daß sich der Dichter besondere Mühe gegeben hat, den zum Theil spröden Stoff dramatisch zu gestalten und zu gruppiren: Heinrich IV. und Heinrich V., in denen wir sonst einen ganz besonderen Fortschritt der rhetorischen und sprachlichen Behandlung anerkennen müssen, sind im Grunde nichts mehr als eine Reihe von Bildern. Und doch hat gerade in diesen beiden Stücken der Dichter zum ersten Male seinen eigenthümlichen Humor im großen Maßstabe entfaltet; hier hat er zum ersten Male Komödie mit der Tragödie verbunden — in der Verschmelzung des tragischen und komischen Elementes sollte später sein Genie den größten Triumph feiern! Es ist möglich, daß die komischen Partien den ernsten Theil des Dramas beinahe erdrücken; aber wer möchte deshalb die unvergleichliche Gestalt Falstaff's und seine kostbaren Gespräche mit Prinz Hal aufgeben? Ja, wer möchte wohl überhaupt die liederliche Gesellschaft verlieren, in deren Mitte sich der fette, feige, aufschneiderische, witzige, aber sich auch dem Witze Anderer selbst stets preisgebende Ritter bewegt? Diese ganze Gesellschaft ist so kunstreich angelegt, daß jede einzelne Person nur ein Reflex einer Seite von Falstaff's Wesen ist, während jenes Monstrum, das aus so vielen scheinbaren Widersprüchen zusammengesetzt ist, welche blos durch den ihm innewohnenden Humor und die heitere Selbstironie versöhnt werden, wie eine Art Sonne erscheint, um welche die Anderen kreisen. „Hal" vermittelt die Verbindung der beiden Bestandtheile der Action, und die jedem Zeitgenossen bekannten

Erzählungen von seinem wüsten Leben als Prinz boten dem Dichter eine willkommene Gelegenheit, in den Rahmen seiner historischen Darstellung diese Schilderungen Londoner Lebens einzufügen. Die Gestalt König Heinrichs IV., von dem die beiden Stücke ihren Namen empfangen, war nicht der Art, daß sie das Hauptinteresse beanspruchen konnte; die durch eine vielleicht berechtigte Empörung, jedenfalls aber durch ungesetzliche Gewaltthat errungene Krone sitzt ihm nie fest auf dem Haupte; im Kampfe gegen die Barone, die ihm einst mit zur Krone verhalfen, trägt Heinrich IV. zwar den Sieg davon, doch wird er seines Lebens und Thrones nie wirklich froh, und außer all' den politischen Stürmen, die ihm fortwährend um das Haupt brausen, nagt an seinem häuslichen Glücke die Befürchtung, daß der Prinz von Wales, dem dereinst die Frucht der Sorgen und Mühen des Vaters zufallen soll, in seinem wüsten Lebenswandel zu Grunde gehen kann, so daß Alles doch vergebens gewesen ist. Die Verstimmung und das schlechte Selbstbewußtsein, welche den Grundton des Wesens des Königs ausmachen, sind zwar kräftig gezeichnet, aber hätte man diese Gestalt in den Mittelpunkt des Stückes gestellt, so wäre über das ganze Gemälde ein mißstimmender Schatten gefallen. Deshalb hat der Dichter weislich im ersten Theile die zwei jugendlichen Gestalten des Prinzen von Wales und des Heißsporn betont; im zweiten aber concentrirt sich Alles auf den Prinzen, welchen unser Dichter mit ganz besonderer Liebe und Sorgfalt behandelt hat, und den er uns schon im letzten Acte als König mit ganz veränderter Gesinnung vorführt. Man bemitleidet den armen fetten Ritter, da ihm sein geliebter Hal barsch zuruft:

Ich kenn' Dich, Alter, nicht; an Dein Gebet!
Wie schlecht steht einem Schalksnarrn weißes Haar! —

aber gerade daß wir ihn bemitleiden, zeugt von der hohen Kunst des Dichters in der Anlage dieses Charakters, der ja leicht mo=

ralisch widerwärtig hätte werden können. In einer Zeit, wo bei den höheren Baronen und selbst bei dem Könige ein solcher Mangel an stichhaltigen und das ganze Leben beherrschenden Grundsätzen hervortritt, wie uns das Shakespeare schildert, konnte ein von Natur mehr auf Sorglosigkeit und Jovialität angelegter Charakter wie Falstaff nur zu dem werden, als was er erscheint: ein selbst in seinen Fehlern und Vergehen noch harmloser, der ganzen Tragweite seiner Handlungen sich kaum bewußter, aber nichts desto weniger strafbarer Egoist, dessen Beispiel besonders auf edle jüngere Naturen verderblich wirken könnte. Deshalb wird Falstaff von Hal, sobald die ernste Aufgabe des Lebens an ihn herantritt, ohne Weiteres zurückgestoßen. Das Mitleid, welches wir für ihn fühlen, ist also ein blos augenblickliches; sehr bald sehen wir die Gerechtigkeit der Strafe ein. Uebrigens läßt sich auch eine Vermuthung aufstellen in Bezug auf die Absicht des Dichters bei der Einfügung der gesammten „Falstaffiade“: dem grundsatzlosen Treiben bei Hofe und unter den Baronen will er ein Gegenbild in der Schilderung der Wirkungen desselben auf die niederen Stände vorhalten. Durch dieses humoristisch ausgeführte Gegenbild erreicht es der Dichter, daß die Schilderung einer schlechten Zeit auf uns nicht verstimmend wirkt, ja daß wir mit Interesse das psychologische Problem verfolgen, wie eine edle und kerngesunde Natur sich beschmutzen kann, ohne im Schmutze unterzugehen; ja wie gerade diese Natur, weil sie die Verderbniß der ganzen Zeit bis auf die Hefe kennt, der Retter derselben wird.

Es mag bei der Besprechung Heinrich IV. gestattet sein, an ein feines Wort Göthe's zu erinnern. „Wenn Alles verloren wäre,“ sagt er, „was je dieser Art geschrieben zu uns gekommen, so könnte man Poesie und Rhetorik aus Heinrich IV. vollkommen wieder herstellen.“*) Wie wahr das ist, wird jeder aufmerksame

*) Goethe's Sprüche, herausgegeben von G. von Löper, No. 612 (Seite 129).

Leser leicht empfinden: alle Töne des Ausdrucks, vom niedrigsten bis zum höchsten, von der gröbsten Realität bis zum idealsten tragischen Ton sind hier angeschlagen. Von diesem Vorzug unserer beiden Stücke hat natürlich Benedix keine Ahnung. Das soll ihm auch deshalb nicht weiter verargt werden, weil wir constatirt haben, daß er für poetischen Ausdruck ganz unempfänglich ist. Aber über einen andern Punkt können wir nicht hinweggehen, weil es ein Vorwurf ist, der Shakespeare's Ehrenhaftigkeit berührt. Benedix kann (S. 139) „nicht über den Schlamm der zotigsten Gemeinheit wegkommen, in dem Falstaff versinkt"; eine Reihe Scenen sind ihm „ekelhaft und darum unwürdig der Kunst"; Shakespeare hat „im Falstaff ein unsittliches Bild der stärksten Gattung gezeigt" (S. 144), und als der Weisheit letzten Schluß verkündet er uns dann, daß es von „Shakespeare's Stücken nur sehr wenige sind, welche die Frauen vertragen können." Wozu dann noch hinzukommt: „Wenn wir unsere Frauen nicht gegen die Shakespearomanie schützen, möchte sie den übelsten Eindruck auf ihr ganzes Wesen üben."

Man erlaube uns erstens zu bemerken, daß der Dichter weit davon entfernt ist, Falstaff's Treiben als ein moralisches darzustellen oder zu billigen. Im Gegentheile, der Oberrichter und König Heinrich V. verurtheilen es in den stärksten Ausdrücken. Wenn aber der Dichter überhaupt in stark realistischer Weise Scenen aus dem untern, ja untersten Leben dargestellt hat, so sei es weiterhin gestattet, gegen den allzu feinen und sittlichen Herrn Benedix die Worte Schiller's anzuführen: „Es giebt Fälle, wo das Niedrige auch in der Kunst gestattet werden kann, wo es nämlich Lachen erregen soll. Auch ein Mensch von feinen Sitten kann zuweilen, ohne einen verderbten Geschmack zu verrathen, an dem rohen, aber wahren Ausdruck der Natur und an dem Contrast zwischen den Sitten der feinen Welt und des Pöbels sich belustigen. — Scherze, die uns an einem Menschen von Erziehung

unerträglich sein würden, belustigen uns im Munde des Pöbels." Schiller fährt in der Abhandlung, aus welcher wir diese Worte entnehmen, „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst" (Bd. 12, 302—310 der gewöhnlichen Cotta'schen Ausg.), so fort: „Unwillen erregt der Dichter, wenn er das Niedrige da anbringt, wo wir es schlechterdings nicht verzeihen können, bei Menschen nämlich, von denen wir berechtigt sind, feinere Sitten zu fordern." Sonst also nicht! Von Dortchen und Falstaff werden wir aber gewiß Nichts besseres verlangen, als wir es bei Shakespeare lesen. Nach Schiller's Definition braucht man hier also keinen Unwillen, oder Ekel zu empfinden. Und ebensowenig ist hiernach die Scene zu Anfang des zweiten Actes, in der die Kärrner ihre Geschirre zum Aufbruch rüsten, — eine Scene, von der Benedix sagt, sie sei „das Schmutzigste, was in der Literatur vorkommt" — geeignet eine moralische Entrüstung wach zu rufen. Man muß wahrhaftig meinen, daß Benedix nie im Aristophanes geblättert, ja, was sagen wir? — den Göthe'schen Faust nie vollständig gelesen hat, wenn er diese Scene als das Schmutzigste in aller Literatur bezeichnen kann. Es ist wahr, sie ist derb und mit Mädchen in einer Pension läßt sie sich schwerlich lesen: aber unmoralisch ist sie nicht, und der ungezogene Liebling der Grazien hat noch ganz Anderes geleistet! Einem gesunden, natürlichen Gefühl wird der „unsittliche" Falstaff Nichts anhaben können. Derbheiten dieser Art schaden viel weniger als die verblümte und überzuckerte Unsittlichkeit, welche bei den von Benedix belobten Franzosen so häufig ist. Und um die deutsche Frau sollte es uns leid thun, deren Sittlichkeit durch Shakespeare Gefahr liefe! Wenn sie Shakespeare's Derbheiten nicht vertragen kann, so möchten wir ihr rathen, Göthe nicht mehr anzurühren und — die Bibel unter sieben Schlössern zu verschließen. Wir haben aber zu unsern Frauen ein besseres Vertrauen: ihre Sittlichkeit wird durch Shakespeare, ja auch durch die Shakespearo-

manie ebenso wenig Gefahr laufen, als wenn sie Hogarths Bilder, oder Göthe's Philine und gar die Walpurgisnacht kennen lernen.*)

V.

„Ich komme zu Richard III., eines der berühmtesten Stücke Shakespeare's."

Mit diesem in vortrefflichem Deutsch abgefaßten Satze beginnt Benedix S. 162 seine Erörterung, und auch uns sei es erlaubt, damit zu beginnen!

Nur an diese einzige der Shakespeare'schen Historien dürfen wir, wenn wir gerecht sein wollen, den Maßstab des kunstgerechten Dramas anlegen, und selbst bei dieser läßt sich fragen, ob die geschlossene Einheit der Schöpfung mehr der bewußten Kunst des Dichters oder der Natur des Stoffes verdankt wird. Liest man nämlich die Erzählung von Richard III. in der Holinshed'schen Chronik, welcher unser Dichter gefolgt ist, so ist man erstaunt, wie durchgehend Shakespeare sich an die Folge und Gruppirung der Ereignisse halten konnte, wie ihm so zu sagen sein Drama zuwachsen mußte, und wie wenig er namentlich den Charakter des Haupthelden zu modificiren hatte, um ihn bühnengerecht zu machen. Was er bei Holinshed als den historischen Richard fand, war ohne weitere Zuthat oder Aenderung schon ein höchst wirksamer Charakter, dem man jetzt nur die entsprechenden Reden zu leihen

*) Es scheint doch passend, hier daran zu erinnern, daß wir dem ausdauernden Fleiße einer Frau, Mrs. Cowden Clarke, die vortreffliche und unentbehrliche Concordance to Shakespeare verdanken. Die Sittlichkeit dieser Frau scheint doch durch 16jährigen vertrauten Verkehr mit Shakespeare keinen Schaden gelitten zu haben! Freilich ist sie am Ende auch blos Engländerin!

hatte. Es entstand also hier ein einheitliches Drama beinahe ohne des Dichters Zuthun; sein Verdienst besteht hauptsächlich in der Kraft und Consequenz, mit welcher der Charakter des Helden gezeichnet und durchgeführt ist. Es erinnert uns in diesem Stücke, welches auch noch zu den früheren Arbeiten unseres Dichters gehört, sehr Vieles an die Fehler seiner Erstlingsarbeiten: namentlich fehlt es noch ganz an dem, worin Shakespeare's gereifte Kunst bewundernswerth ist und worin gerade der Fortschritt in dem später entstandenen Heinrich IV. und Heinrich V. besteht; d. h. es fehlt an der richtigen Vertheilung von Licht und Schatten. Andererseits ist aber das Gemälde mit so kräftigen Strichen ausgeführt, daß ein einsichtsvoller Beurtheiler gern über die hin und wieder unfeine Zeichnung wegsieht, weil er hier zugleich die festen, sicheren Züge einer im Werden begriffenen Meisterhand erkennt. In Richard III. liegen die Keime zu Macbeth und Othello. Kein anderes Drama Shakespeare's hat G. Freytag, ein mustergiltiger und über den Verdacht blöder „Shakespearomanie" erhabener Kritiker, in seiner „Technik des Dramas" so oft angezogen, wie Richard III., und S. 263 spricht er sich dahin aus: „Sowohl Richard III. als Jago sind Musterbilder, wie der Dichter auch die Bösen und Schlechten schön zu bilden habe. Die starke Lebenskraft und die ironische Freiheit, in welcher sie mit dem Leben spielen, verbindet ihnen ein höchst imponirendes Element, welches ihnen widerwillige Bewunderung erzwingt. Beide sind Schurken ohne jeden Beisatz einer mildernden Eigenschaft. Aber in dem Selbstgefühl überlegener Naturen beherrschen sie ihre Umgebung mit einer fast übermenschlichen Energie und Sicherheit... Richard ist der wilde Sohn einer Zeit voll Blut und Gräuel, wo die Pflicht Nichts galt und die Selbstsucht Alles wagte. Das Mißverhältniß zwischen einem ehernen Geist und einem gebrechlichen Körper ist ihm Grundlage eines kalten Menschenhasses geworden. Er ist ein praktischer Mann und ein Fürst, der das Böse nur

thut, wo es ihm nützt, dann freilich erbarmungslos, mit einer wilden Laune."

Dem gegenüber weiß Benedix von vorneherein die Ausstellung zu erheben, daß ihm Richards Erklärung im Monolog zu Anfang des Stückes (welchen es ihm beliebt, Prolog zu nennen — zwar verkehrt, aber das mag als Geschmackssache passiren) — „Ich bin gewillt, ein Bösewicht zu werden" ungehörig und psychologisch unwahr erscheine. „Kein Mensch", sagt er, „will aus nacktem Entschlusse ein Bösewicht werden." Wo ist denn der nackte Entschluß? Ja, wenn sich unser ehrlicher Benedix vor uns hinstellte und uns auch hundert Mal wiederholte, er sei gewillt ein Bösewicht zu werden — ich muß gestehen, das wäre so unmotivirt, daß wir uns kaum entschließen könnten ihm zu glauben. Aber Richard sagt auch nicht sogleich, wie der Vorhang aufgeht, er sei gewillt, ein Bösewicht zu werden: im Gegentheil, er sagt, er sei mißgestaltet, ohne jeden Liebreiz und an dem sinnlich vergnügten Hofe Eduards werde er stets bei Seite geschoben; nun will dieser körperlich vernachlässigte Mensch seine Umgebung durch die Macht seines Geistes sich unterwerfen, aus Rache ist er gewillt, ein Bösewicht zu werden. Das ist, soll uns dünken, ein so motivirter Entschluß, wie man ihn nur wünschen kann. Solche Charaktere, wie Richard III. sind denkbar, jedenfalls hatte die Volksmeinung, wie wir sie aus Holinshed kennen lernen, die Grundzüge des unerbittlichen Bösewichts, dieses Teufels auf dem Königsthron, dem Dichter schon ziemlich fertig geliefert, und wenn Benedix uns auch mit emphatischer Wiederholung auf S. 194 von Richards Charakter versichert: „Das ist nicht wahr, das ist nicht wahr", so erlauben wir uns blos die bescheidene Frage aufzuwerfen: Wer ist der bessere und feinere Menschenkenner, Shakespeare oder Benedix?

Unser Kritiker entblödet sich nicht von einem Dichter, welchen so viele große Männer als einen der größten Herrscher im Ge-

biete des Geistes anerkannt und verehrt haben, wörtlich folgendes zu schreiben (S. 194): „Da er (Sh.) es immer liebte zu übertreiben, so wollte er einen so abscheulichen Bösewicht schildern, wie er noch gar nicht dagewesen.“ Man bemerke wohl, Shakespeare hat den Verfassern schrecklicher Räuberromane Concurrenz gemacht. Und das nennt sich blos ein Buch gegen die Shakespearomanie, aber nicht gegen Shakespeare selbst!

Die Hauptursache des großen Erfolges unseres Stückes auf der Bühne — denn der läßt sich nun einmal nicht wegleugnen — findet Benedix S. 198 darin, daß Richard III. eine Lieblingsrolle vieler Schauspieler sei; der Beifall gelte aber nicht dem Dichter, gelte nicht dem Stücke, sondern „höchstens dem Schauspieler, der ein recht verzerrtes Bild zur Darstellung zu bringen weiß“.

Wir glauben, daß ein bedeutender Schauspieler, welcher diese Rolle zum Anschauen zu bringen versteht, anders urtheilen würde; jedenfalls wollen wir unsere Meinung darüber nicht zurückhalten, weshalb Richard III. auf der Bühne so ungeheuer wirkt. Erstens zeigt sich in diesem Stücke, wie in wenig anderen, ein Vorzug Shakespeare's in größter Kraft: er versteht es nämlich, mit reißender Schnelligkeit seine Personen zur Höhe der Verwickelung hinaufzutreiben, ihre Thaten reißen sie hin und dann auf einmal brechen die Consequenzen derselben über sie herein; immer enger ziehen sich die Netze der Verschuldung um sie zusammen, immer krampfhafter sucht sich der in seinem eigenen Thun Gefangene gegen die ihn jetzt erreichende Gerechtigkeit zu wehren, hier und da scheint noch ein Hoffnungsschimmer in der rings sich um ihn verdickenden Nacht der Verzweiflung anzubrechen, da schließlich kommt die Strafe, und der Gerechtigkeit ist genug gethan. So ist es im Richard III. Hier nimmt sich ein geistig hochbegabter Mensch heraus, mit Allen um ihn herum, wie es seinen selbstsüchtigen Zwecken förderlich erscheint, sein freches Spiel zu treiben: er ist

selbst der vollendete Schauspieler, denn es ist zumeist durch den Schein des Guten und Edlen, daß er Bruder und Volk täuscht. Den Eindruck, den dieses meisterhafte Spiel hervorbringen muß, verdeutlichen am Besten die Worte des arglos in die Schlinge gehenden Hastings, III. 4, 53 ff.:

Ich denke, Niemand in der Christenheit
Kann minder bergen Lieb' und Haß, als er;
Denn sein Gesicht verräth auch gleich sein Herz.

Und doch täuscht Richard nicht die eigene Mutter; ihrem sichern Instincte kann er die Bosheit seines Herzens nicht verstecken; er täuscht nicht die Neffen, denn das Kind, das selbst so rein und unschuldig ist, fühlt instinctiv, wessen Liebe die echte und wahre ist, und wer ihm Böses sinnt. Sind das nicht Feinheiten, wie sie eines großen Dichters und Menschenkenners würdig sind? Aber bei alledem ist Richard ein großer Schauspieler, der jedoch das Publicum rückhaltlos mit in sein Vertrauen zieht und seine Bewunderung herausfordert, wenn alle Anderen getäuscht werden durch sein meisterhaftes Spiel. Hierin liegt, unseres Erachtens, das Anziehende für den Schauspieler: er soll eben hier einen dämonisch vollendeten Schauspieler zur Anschauung bringen. Dabei muß aber der Zuschauer in die Ressourcen des Darstellers ein wahrhaft unbegrenztes Vertrauen setzen; er muß ihn jeder Handlung, selbst der unerwartetsten, für fähig halten, aber doch regelmäßig erstaunt sein, so wie er Neues vor sich stattfinden sieht. Deshalb hat Shakespeare die beinahe unglaubliche Sache, daß Richard Anna, die doch jeden Grund hat ihn glühend zu hassen und zu verabscheuen, durch seine Beredsamkeit und Verstellung zum Ehebündniß bewegt, durch die freilich erst, da sein Stern sich schon dem Untergange zuneigt, unternommene Werbung Richard's bei Elisabeth noch zu überbieten gesucht — ein sehr gewagtes Unternehmen, wobei er (wohl im Bewußtsein der schweren Aufgabe) die größte Kunst der Composition angewandt, ja, was bei

ihm sehr selten ist, eine vortreffliche Stichomythie*) angebracht hat. „Diese beiden abscheulichen Scenen sind nur Episoden," sagt Benedix S. 173. Sie sind es nicht; sie sind ein wesentliches Glied in der Kette der Verschuldung, welche sich um Richard schlingt: sie sind die zwei wunderbarsten Leistungen des Mannes, der mit den besten und heiligsten Gefühlen der Menschheit, Gatten- und Elternliebe, blos sein herzloses Spiel treibt.

Aber wir werden ferner von Benedix belehrt, daß in Richard III. keine poetische Gerechtigkeit zu finden ist. „Die Unschuld geht zu Grunde, ohne daß die Verbrecher eine Strafe ereilt, denn der Tod auf dem Bette der Ehre ist keine Strafe." (S. 201.) Was für Begriffe Benedix von poetischer Gerechtigkeit hat, können wir nicht bestimmen: unserer Ansicht nach kann aber die Gerechtigkeit der Dichtung keine andere sein, als die Gerechtigkeit des wirklichen Lebens, und die läßt bekanntlich selbst insofern sehr viel zu wünschen übrig, als in ihr die Unschuld oft zu Grunde geht und mancher Verbrecher anscheinend triumphirt. Und zeigt sich das auch nicht gerade hier? Die beiden Prinzen sind ja wirklich im Tower ermordet worden: wer konnte unschuldiger sein als sie? Ihr Mörder hat wirklich den Thron bestiegen: wer konnte schuldiger sein als er? Lag aber keine Strafe in den Gewissensqualen, welche uns die Geistererscheinungen veranschaulichen sollen, in den schlaflosen Nächten, von denen seine Gemahlin (Anna) und Richard selbst reden? Lag nicht schließlich eine herbe Strafe darin, daß die ganze mit Heuchelei und Blut erkaufte Herrlichkeit an Richmond übergeht? Nein, für Benedix entsteht erst dann poetische Gerechtigkeit, wenn der Bösewicht gefangen, ihm der Proceß gemacht und er schließlich an das hochnothpeinliche Halsgericht befördert wird! Was aber die zu Grunde gehende Unschuld be-

*) d. h. Rede und Gegenrede hält sich innerhalb je eines Verses; vgl. die vortrefflichen Beispiele in Goethe's Iphigenie.

trifft, für die wir allerdings öfter eine Thräne vergießen dürfen, so trösten wir uns damit, daß zarte Blättchen und Blümchen fallen und verderben müssen, wenn ein Sturm über die Erde dahinbraust. Unsere kleine menschliche Gerechtigkeit ist eben nicht die der Weltgeschichte, ist nicht die göttliche. Jedoch auf das Gewäsch des Herrn Benedix über Fatum und höhere Weltordnung und Schicksalstragödie und Gott weiß was sonst noch, widersteht es uns einzugehen.

Es fehlt dem düsteren Bilde, welches uns in diesem Stücke aufgerollt wird, an jeder mildernden oder erleichternden Stimmung. Shakespeare schrieb seinen Richard III. vor Heinrich IV. und erst bei der Abfassung dieses Stückes sah er, wie sich das tragische Element mit dem komischen effectvoll zur wahren und erschöpfenden Darstellung des Lebens, welches ja so wunderbar aus beiden gemischt ist, verbinden lasse: im Lear brachte er das vielleicht am ergreifendsten zur Anwendung. Wir haben in Richard III. einen schwachen Ansatz dazu: in der Scene der Mörder (I. 4), wo der Galgenhumor der Bösewichter allerdings eine merkwürdige Stimmung für die Ermordung des unschuldigen Clarence hervorbringt; um so größer ist aber auch der Eindruck, den ihre Furcht vor und nach der That auf uns macht, weil wir jetzt erst sehen, daß sie diese Furcht durch ihre Reden blos zu verdecken strebten. Merkwürdiger Weise sagt der eine Mörder vom Gewissen: it makes a man a coward; wem fällt dabei nicht Hamlet's berühmtes conscience does make cowards of us all ein? Richard selbst aber sagt von sich V. 3, 193 ff.:

Hat mein Gewissen doch viel tausend Zungen,
Und jede Zunge bringt verschied'nes Zeugniß,
Und jedes Zeugniß straft mich einen Schurken. —
Ich muß verzweifeln. Kein Geschöpf liebt mich,
Und sterb' ich, wird sich keine Seel' erbarmen.

Und in Richard III. ist doch keine poetische Gerechtigkeit!!

VI.

Nach dem Zeugniß von Meres ist auch der Kaufmann von Venedig noch vor 1598 entstanden, und schon aus diesem Grunde wäre es gerechtfertigt, an dieser Stelle einige Worte über dieses merkwürdige Stück einzuschalten, wenn es auch nicht in unserer aufgeklärten Zeit, in welcher Abneigung gegen Judenthum als etwas höchst illiberales, und das Besprechen der Fehler des jüdischen Stammes als ein Zeichen intoleranter Gesinnung gilt, häufig als Anlaß gedient hätte, Shakespeare Judenhaß und Härte gegen Andersgläubige vorzuwerfen. Diese Gelegenheit hat sich Benedix natürlich nicht entgehen lassen und in einigen höchst wohlfeilen Declamationen dieses Thema ausgebeutet. Es wird natürlich, wer hätte das nicht erwartet? — dem englischen Dichter Lessing's Nathan als „leuchtendes Gegenbild" (S. 307) vorgehalten, und der Schwerpunkt des ganzen Stückes wird in Benedix's Kritik in Shylock*) gesucht; denn, wie er uns erklärt, „alle andern Personen lassen unser Publicum kalt." Unter diesem Gesichtspunkte entdeckt Benedix natürlich in dem Kaufmann von Venedig die eigentliche Tragödie der Intoleranz, und da er seit seinen Knabenjahren (S. 300) die Ueberzeugung festgehalten hat, daß dem Juden Unrecht geschehe, daß also das Unrecht in dem Stücke schließlich triumphire, so kommt er nach diesen Prämissen in ganz berechtigter Weise zu dem Schluß, daß es „kein unsittlicheres Stück gebe als den Kaufmann von Venedig" (S. 299); denn „kann es eine größere Unsittlichkeit geben, als wenn das Unrecht triumphirt?" (S. 300.)

Da es uns nun ziemlich gleichgiltig sein kann, ob Benedix an den übrigen Personen unseres Stückes Gefallen findet oder nicht, ob er sich mit Antonio, dem königlichen Kaufmann, „be-

*) Den er beharrlich „Shylok" schreibt; warum?

freunden" kann oder nicht (S. 292), und da wir ihn nur aufrichtig bedauern können, wenn die selbstlose, ihr Alles rücksichtslos dem geliebten Manne anvertrauende, dann aber doch wieder so selbständig auftretende und durch ihre Klugheit Alles rettende Porzia — die klügste Frau, welche Shakespeare gezeichnet hat — auf ihn keinen Eindruck macht, so wollen wir uns hier darauf beschränken den Charakter Shylocks einer näheren Prüfung zu unterwerfen, wobei wir allerdings nicht umhin können, auf die Tendenz des ganzen Stückes einige Blicke zu werfen.

In der ersten Ausgabe der Werke Shakespeare's wird der Kaufmann von Venedig als eine Comedy bezeichnet, und wir werden ihn also jedenfalls nicht als eine Tragödie betrachten dürfen, womit auch, um dies nur ganz kurz zu bemerken, die ausführliche Behandlung der Brautfahrt Bassanio's, der Kästchenwahl, der Liebesgeschichte Jessica's und Lorenzo's, sowie der ganze fünfte Act nicht stimmen will. Blos Shylock und Antonio geben dem Ganzen eine tragische Beimischung, und der tragische Ton wird besonders eingeprägt durch die großartige Gerichtsscene. Es ist wahr, die Shakespeare'sche Zeit gab dem Ausdrucke Comedy eine so ausgedehnte Bedeutung, wie wir das nicht gewohnt sind; unserer Sitte entspricht es mehr, wenn wir den „Kaufmann" als ein Schauspiel bezeichnen, von welcher in neuerer dramatischer Literatur so häufigen Gattung unser Stück dann wohl das älteste Beispiel sein dürfte. Es ist ein ganz außerordentlich reichhaltiges, mit Motiven beinahe verschwenderisch ausgestattetes Werk, und wenn es dem Dichter gelungen sein sollte, alle Fäden dieses bunten Gewebes in ein einheitliches Bild zusammen zu leiten, d. h. die verschiedenen neben einander herlaufenden Handlungen in eine Gesammtidee zu vereinigen, so hat er auf besonderes Lob einen wohlbegründeten Anspruch.

Die „widersinnige Kästchenwahl" (Benedix S. 294) enthält offenbar nur die Lehre:

Ihr, der nicht auf Schein gesehn,
Wählt so recht und trefft so schön!

d. h. die andern Freier treffen mit ihrer Wahl nicht das Rechte, weil sie den Schein dem Wesen vorziehn; weil sie nicht genügsam das bescheiden aussehende, aber das wahre Glück einschließende Kästchen treffen, sondern nach dem prunkender aussehenden Gold und Silber greifen. Es fragt sich, ob nicht auch die zweite Hauptgruppe des Werkes dieselbe Lehre in anderer Schattirung uns einprägen soll. Shylock steift sich auf sein Recht: aber was er für Recht hält, ist eben nur der Schein, nicht das wahre Recht; es ist blos der Buchstabe, der nicht selig macht, weil die geistige, die menschliche Auffassung fehlt. Auch hier, sieht man, haben wir Schein statt Wesen. Allerdings wird in diesem zweiten Falle die Lehre so eingeprägt, daß man auch sagen kann: wenn eine Sache bis in's Extrem getrieben wird, hört ihr eigentliches Wesen auf, sie schlägt in's Gegentheil um: also summum ius summa iniuria. Aber zum leitenden Gedanken darf man diese Art der Demonstration des Obersatzes nicht machen, sonst verliert man den Zusammenhang zwischen den beiden Theilen des Werkes.

Wir versagen uns auf die kunstreiche Weise einzugehen, in der die einzelnen Personen dieser Idee unterthan gemacht sind, und wie die Nebenfiguren nur Reflexe der Hauptcharaktere sind; doch mag bemerkt werden, daß auch Antonio's Traurigkeit mit dieser Idee zusammenhängt. Benedix sagt (S. 291): „Schwermuth ohne seelischen Grund muß einen körperlichen haben"; bei Antonio ist der Grund entschieden ein seelischer. Antonio ist bisher zu glücklich im Besitze seines Reichthums gewesen; aber freilich ist dieses sein Glück auch nur Schein; Prüfungen müssen über ihn kommen, um den edlen Kern des Mannes ganz herauszuschälen. In seinem Scheinglück hat er Shylock übermüthig behandelt, und wenn auch seine edle Seele gegen den gemeinen Wucherer einen starken Widerwillen fühlen mußte, so war doch

die Art und Weise, wie er denselben zeigte, zunächst ungerechtfertigt. Dies ist der Grund, weshalb Antonio allerdings viele Qualen ausstehen muß, ehe er durch den Gegensatz des Unglücks sein eigen Glück mit Freude genießen lernt. Er ist, wenn man will, ohne Grund traurig; d. h. er genießt sein Glück nicht, weil er nie Unglück hat kennen lernen, und für den Menschen ist es gut, durch Trübsal und Prüfung zum freudigen Genuß seines Erdenglückes durchzudringen.

Wie steht aber dem edeln Antonio der gemeine, niederträchtige Shylock entgegen! Antonio so selbstlos wie nur möglich, nur auf seine Freunde bedacht, ohne eigentliche Ahnung von dem Werthe seines Reichthums für sich selbst, — denn er benutzt ihn blos dazu seinen Freunden Gutes zu erweisen, — nie daran denkend, sein Geld zu vermehren; wodurch er aber gerade Shylock's Haß auf sich zieht. Shylock ist Jude, aber das ist für seine moralische Beurtheilung Nebensache; es dient nur dazu die Genesis seiner harten Wucherernatur zu erklären und seinem Schicksal einen historischen Hintergrund zu schaffen. Der Jude des venetianischen Ghetto mag wohl von vorne herein Rachegedanken gegen seine christlichen Unterdrücker nähren; es ist also ein Motiv hier gleich gegeben — aber diese Unterdrückung der Juden ist unser Dichter ja weit davon entfernt zu billigen: man lese nur die selbst von Benedix (S. 306) mit dem Prädicate trefflich bedachte Rede, welche Shylock in den Mund gelegt wird (Act III, Sc. 1). Allerdings hat Benedix dabei in recht sophistischer Weise zu Anfang einige Worte ausgelassen, welche für Shylock's Haß gegen Antonio höchst bezeichnend sind, aber ganz und gar nicht in das Bild passen wollen, welches Benedix von dem „Banquier" Shylock entwirft. Bei Shakespeare heißt es: „Er (Antonio) hat mich beschimpft, mir 'ne halbe Million gehindert*), meinen Verlust belacht" u. s. w. — und wer kann da noch zweifeln, daß

*) Die gesperrt gedruckten Worte läßt Benedix aus!

Geschäftshaß der bedeutendste Factor in Shylock's Haß gegen Antonio ist? Man beobachte auch, wie sich Shylock's Charakter uns in der ersten Scene, in welcher er auftritt — der dritten des ersten Aufzugs — entwickelt. Schon sein erstes Wort ist bezeichnend für die gemeine Geldseele: ein guter Mann ist in seinem Munde blos ein vermögender, sonst Nichts. Sein Haß gegen Antonio ist nicht der des Ghetto's gegen jeden Christen, sondern noch mehr haßt er:

— weil er aus gemeiner Einfalt
Umsonst Geld ausleiht, und hier in Venedig
Den Preis der Zinsen uns herunterbringt.

Ganz in Uebereinstimmung mit diesem Grundton des Charakters Shylock's, der vor allen Dingen Geldmensch ist, finden wir auch Liebe zu seinen Nebenmenschen, ja zu seinem eigenen Fleisch und Blut durchaus nicht entwickelt bei ihm. Als ihm seine Tochter Jessica davon läuft, bedauert er ihren Verlust lange nicht so sehr, wie den seiner Juwelen und Ducaten. Ja er wünscht sie todt, wenn er nur sein Gold wieder haben könnte! (Man begreift, wie einem solchen Vater eine junge lebenslustige Tochter davon laufen konnte, ohne sonderliche Gewissensbisse zu empfinden!) Und doch wird bei all' diesem Jagen nach Gold und Besitz Shylock seines Reichthums nicht froh; auch er hat Schein statt Wirklichkeit; zuletzt muß er Alles verlieren, und wieder stimmen die letzten Worte, die wir von ihm hören, mit den ersten überein: „Ihr nehmt mein Leben, Wenn Ihr die Mittel nehmt, durch die ich lebe" (IV, 1). Sein Leben und Weben besteht im Mammon; er haßt den Mann, der ihn an unedler Vergrößerung dieses todten Mammons hindern will, und es ist eine gerechte Strafe, wenn ihn dieses Geld im Stiche läßt, ihm unter den Händen entschwindet, und zum Theil dem Manne zu gute kommt, welcher auf den bloßen Besitz des Geldes so wenig Werth legt.

„Ob Shylock, als er sich ein Pfund Fleisch als Buße für die

Nichtbezahlung der Schuld verschreiben läßt, schon böse Hintergedanken hatte, läßt sich nicht nachweisen.“ So Benedix S. 301. Bei der ersten Begegnung mit Antonio sagt Shylock nach den oben citirten Versen:

Wenn ich ihm 'mal die Hüfte rühren kann,
So thu' ich meinem alten Grolle gütlich.

Als er dann den ominösen Vertrag vorschlägt, bedient er sich einer List, um Antonio zu überreden auf denselben einzugehen:

— und zum Spaß,
Wenn ihr mir nicht auf den bestimmten Tag,
An dem bestimmten Ort, die und die Summe,
Wie der Vertrag nun lautet, wiederzahlt:
Laßt uns ein volles Pfund von eurem Fleisch
Zur Buße setzen —

und gleich darauf nennt er das „einen lustigen Schein“. Wohl hat Bassanio Recht, wenn er sagt: „Ich mag nicht Freundlichkeit bei tückischem Gemüthe“; es gehört eben die edle Arglosigkeit Antonio's und die absichtliche Dummheit eines judenfreundlichen Kritikers dazu, um hier die bösen Hintergedanken nicht zu erkennen. Auf die freilich ganz unsichere Hoffnung hin, daß es Antonio schlecht gehen könne, läßt sich Shylock seinen Schein in dieser „lustigen“ Weise ausstellen, um vielleicht doch einmal dem Gehaßten „die Hüfte zu rühren“. Hätte er nicht die bösen Hintergedanken gehabt, so können wir getrost annehmen, daß er sich gute, wucherische Zinsen hätte zahlen lassen.

Wenn nun ein solcher Mensch dem Unglücke verfällt, so liegt darin gewiß eine strafende Gerechtigkeit; aber daß wir ihn bei alledem bedauern müssen, ist gerade ein Triumph der Kunst des Dichters, der in Shylock nicht blos den niedrig denkenden, niedrig handelnden Wucherer dargestellt hat, sondern zugleich den unterdrückten Sohn einer unterdrückten Race. Freilich gerade die alttestamentliche Starrheit in dem Begriffe des Rechts, das jüdische Streben nach Rache hat Shylock mit zum Falle gebracht, und

seine Religion kann ihm wirklich keinen Trost, keine Beruhigung mehr bieten. Als Jude hätte er sich das Haupt mit Asche bestreut und gejammert, daß sein zürnender Gott ihn so heimgesucht habe. Hier wird ihm die Aussicht auf etwas Neues aufgethan durch den Zwang Christ zu werden. Auch an seinem Glauben, von dem er ja doch so Viel redet, hängt Shylock nicht so sehr, daß er ihm nicht das Leben doch vorgezogen hätte: er wird, freilich gezwungen, Christ — und es thut uns aufrichtig leid für das Christenthum, daß man ihm einen solchen Bekenner in dieser Weise zuführt —; aber schließlich mag doch die neue Umgebung, in die er kommt, es mag die zu erwartende Anknüpfung eines Verkehrs mit seiner gleichfalls zum Christenthum übergetretenen Tochter, — wer weiß? sogar verschiedene Behandlung von Seiten Antonio's, der ja auch etwas gelernt haben muß, — Alles mag dazu beitragen aus Shylock doch noch einen andern Menschen zu machen. Das geht allerdings über den Kreis unseres Stückes hinaus, aber man hat wohl ein Recht solche Betrachtungen anzustellen, um sich zu erklären, weshalb Shakespeare gerade durch den humanen Antonio Shylock zur Taufe zwingen läßt. Denn daß der Dichter die Taufe einfach als „Gipfel der Niederträchtigkeit" hinzugefügt habe, wie Benedix meint (S. 303), wird doch wohl Niemand mehr im Ernste behaupten wollen, nachdem wir den Charakter des „ehrenhaften Banquiers Shylock" (S. 300) analysirt haben.

Noch eins bleibt übrig: die Bedeutung des fünften Actes. Benedix sagt davon (S. 297): „Er ist in jeder Beziehung der größte Fehler, den wir bei dem Dichter finden. Zunächst ist er poetisch und dramatisch so bedeutungslos wie möglich." Weiterhin (S. 299) tadelt er diesen Act noch als „unsittlich" — eine von den Sachen, die er immer mit großem Aplomb ausspielt: ist er doch seines Effectes sicher bei den Leuten, die aus lauter moralischem Zartgefühl nur einen expurgirten Familien-Shake-

speare anschaffen! Hier besteht die „Unsittlichkeit" in zu häufiger Erwähnung des Ehebettes: es ist aber bei Lichte besehen Alles blos Natürlichkeit, und wenn man nicht mit unreinen oder allzu zimperlichen Gedanken an diese Dinge herantritt, die ja doch einmal in der menschlichen Existenz eine ganz nothwendige und in der Form der Ehe höchst ehrbare Sache sind, wird man nur schwer „sittlichen" Anstoß hier finden können! Eine offene Natürlichkeit in diesen Dingen galt auch bei unsern Altvordern für nicht unanständig. Wer nimmt es der verheiratheten Frau übel, wenn sie vor Männeraugen die Brust entblößt und ihrem Säuglinge the milk of human kindness spendet? Wer ärgert sich aber nicht, wenn die Metze die Brüste zur Schau stellt, um unreine Begierden zu erwecken? Hier liegt der Unterschied: man lasse ein Ehepaar nur immer unter sich vom Ehebette reden, darin ist nichts Unsittliches! Und wenn Porzia auch noch nicht die Freuden des Ehebettes aus Erfahrung kennt, so wissen wir ja doch, daß sie nicht erst gestern aus der Pension gekommen ist!

Aber poetisch soll dieser fünfte Act nicht sein? Wir sollten meinen, er gehört mit zu den poetischsten Dingen, die Shakespeare je geschrieben hat. Wem bleibt nicht die mondhelle Nacht und das Liebesscherzen — „in solcher Nacht wie diese" — unauslöschlich im Gedächtniß, nachdem er es einmal hat kennen lernen? Und mit einem sanften, heitern Ausklingen mußte die Musik schließen, welche den Kaufmann von Venedig erfüllt. Eine Comedy, ein Schauspiel, sollten wir haben, nicht eine Tragödie: nicht das Schicksal Shylock's sollte unser Mitleid in erster Linie erregen, sondern die Vereinigung Bassanio's und Porzia's, der Sieg der Liebe und der Freundschaft sollte unser Interesse fesseln. Und wenn wir nun sahen, wie in Heinrich IV. und V. der Fortschritt der Shakespeare'schen Kunst gerade in der Verbindung des tragischen und komischen Elementes lag, wie wir dort die Komödie in der Tragödie fanden, so finden wir in dem Kaufmann

von Venedig eine noch wundervollere Vermählung des Tragischen mit dem Komischen. Den großen nach 1598 verfaßten Meisterwerken stellt sich dieses Stück schon beinahe ebenbürtig zur Seite. Der heitere Streit mit den Ringen bildet das komische Gegenstück zu dem tragischen Processe Shylock's; seine Bedeutung liegt in der Travestie auf die „dialektisch zweischneidige Natur des Rechtes"; auch hier würde Porzia's freilich nur im Scherz aufgestelltes „Recht", sowie es buchstäblich genommen würde, ein Unrecht werden. Aber nach der tragisch gefärbten Gerichtsscene thut uns ein so heiterer Schluß unendlich wohl; weder poetisch noch dramatisch ist er bedeutungslos.

Aus dem Kaufmann von Venedig sieht man ganz besonders, daß unser Dichter sich zu einer vorwiegend ethischen Richtung durchgearbeitet hatte. Es war die Reife des Mannes über ihn gekommen; selbst sein Witz, der in seinen Erstlingswerken leicht und heiter hinspielt, als wäre er sich nur Selbstzweck, so wie ein Kind heiter tändelt, selbst dieser Witz und Humor war der Idee untergeordnet und von ihren goldnen Strahlen beschienen worden. So haben wir nun eine Reihe von Meisterwerken durchzugehen, die man in gewisser Beziehung als die künstlerischen Behandlungen ethischer Probleme betrachten kann: doch sei es wohl bemerkt, daß die ethische Tendenz immer der Handlung innewohnt, bei eifriger Betrachtung sich dem Zuschauer oder Leser von selbst aufdrängen soll, aber nicht moralisirend von dem Dichter in sein Stück hineingebracht wird.*)

*) Ueber den Kaufmann von Venedig verdient ganz besonders noch nachgelesen zu werden die eingehende und feine Erörterung von Wilhelm König: Shakespeare als Dichter, Weltweiser und Christ (Leipzig, Luckhardt, 1873), S. 54—122. Unsere oben gegebenen Bemerkungen stimmen im Ganzen mit König's Ansichten überein. Die Bemerkungen Rümelin's (Shakespearestudien, 2. Aufl., S. 159—163) können wir nicht umhin für etwas wohlfeil zu halten; interessant aber ist die dort S. 162 mitgetheilte Ansicht Ihering's über den Shylockfall.

VII.

Nach der Beendigung seiner Historien stellte sich Shakespeare, dessen Weltanschauung und poetische Kunst nun gereift war, die Aufgabe, die größten tragischen Conflicte, welche das Menschenleben in seinen verschiedenen Perioden erschüttern können, in einer Reihe von Tragödien seinen Zeitgenossen vorzuführen. Wir besitzen diese tragische Stufenleiter in den unvergänglichen Schöpfungen der Jahre 1597—1605 oder 1606. Romeo und Julia, die am frühesten (schon vor 1597) entworfene, dann aber mit großer Sorgfalt aufs Neue durchgearbeitete dieser Tragödien, stellt uns die ungezügelte Leidenschaft der Jugend dar, deren ganzes Sehnen und Streben in dem Liebesgenuß gipfelt; in der überstürzten, alles Uebrige bei Seite setzenden Befriedigung dieser einen Leidenschaft gehen die Liebenden zu Grunde, weil sie ihr Streben nicht im Einklange halten können mit anderen berechtigten und nothwendigen Factoren des sittlichen Lebens, vor allen Dingen, weil ihr Liebesbund ein heimlicher, nicht von den Eltern gebilligter ist und sich scheuen muß, an das Licht der Oeffentlichkeit zu treten. Das Feurige, das Ungestüme dieser in den jugendlichen Herzen lodernden Leidenschaft, welche jedes Hinderniß durchbricht, hat Shakespeare hier mit so großer Wahrheit und Schönheit zur Darstellung gebracht, daß man mit Recht bemerkt hat, „die Liebe selbst habe dieses Stück geschrieben.“

Unser guter Kritiker bestreitet natürlich S. 220 ff. die Richtigkeit dieses Ausspruchs, den er in seiner hastigen Weise der „Shakespearomanie“ in die Schuhe schieben will. Er bestreitet der Shakespeare'schen Tragödie das Lob, die Gewalt der Liebe am stärksten, am vollsten zum Durchbruch gebracht zu haben: er stellt neben Julia eine ganze Reihe allerdings vortrefflicher Gestalten liebender Mädchen, wie das reizende Gretchen und Klärchen

Goethe's; und diese Gestalten sind in ihrer Art ja vortrefflich, nur erwäge man, daß Shakespeare's Julia vor Gretchen und Klärchen gebildet ward! Andererseits aber tritt man, wenn man Julia bewundert, durchaus nicht dem künstlerischen Werthe der Goethe'schen Gestalten zu nahe; ja es wäre wirklich zu bedauern, wenn bei der individuellen Mannigfaltigkeit der Manifestation der Liebe ein Dichter, wenn er auch ein Shakespeare ist, die Ganzheit dieser Leidenschaft so erschöpft hätte, daß den Späteren gar Nichts geblieben wäre.*) Mir scheint auch, daß Benedix dabei den Liebhaber ganz übersieht: dessen Charakter doch für den seiner Geliebten ein nothwendiges Supplement ist. Romeo mußte eine Julia zur Geliebten haben, so wie sie ist, nicht anders: ein Gretchen und ein Klärchen würden ihn sicher nicht angezogen haben. Ganz und gar aber nicht die Schiller'sche Louise (in Kabale und Liebe), die wahrhaftig eines ganz speciellen Liebhabers bedarf. Ueberhaupt hat Benedix gut gethan, hier Schiller nicht weiter zum Vergleich heran zu ziehen: die Schilderung liebender Mädchen ist nicht Schiller's starke Seite.

*) Von diesem Gesichtspunkte aus scheint mir auch die Erörterung des Philosophen des Unbewußten in seinem geistreichen Essay über Romeo und Julia (Leipzig, Hartknoch) der Ehre Shakespeare's keinen Eintrag zu thun. Mag es immerhin sein, daß Shakespeare mehr die sinnliche Liebe der Romanen, als die gemüthreiche und seelische Liebe der Germanen gezeichnet hat und daß eine tiefere Darstellung dieser Leidenschaft an und für sich möglich ist — die Thatsache bleibt doch bestehen, daß noch kein Dichter eine solche tiefere Schilderung, die zugleich in Bezug auf dramatische Wirkung sich mit Shakespeare's Werk messen könnte, hervorgebracht hat. Indessen stimmen wir in Betreff der sinnlichen Grundlage der Liebe dieser jungen Menschenkinder ganz mit Hartmann überein: das ist es ja gerade, was Shakespeare unseres Erachtens hat schildern wollen. Deshalb z. Th. läßt er die Liebenden untergehen, damit man nicht bei weiterem Leben so Prosaisches anticipiren kann, wie Hartmann sich nachher die Ehe ausmalt!

Aber ein eigenthümliches Verhängniß ereilt Benedix, indem er, um den Ausspruch der Shakespearomanie, „die Liebe selbst habe dieses Stück geschrieben", als übertrieben zu beweisen, auch Lessing's Minna von Barnhelm mit heranzieht. Gewiß, auf Lessing hält er ja so große Stücke, und mit Recht. Wie man aber vergessen kann! In den Schriften eines Mannes, den man mit Vorliebe citirt, sollte man doch auch zu Hause sein: man kann sich sonst vielleicht arge Blößen geben. Und obgleich wir früher einmal unsere Abneigung gegen das Abschreiben längerer Stellen ausgesprochen haben, wenn wir dieselben aus Benedix's Buche zu copiren hätten, so überwinden wir doch, aus großer Verehrung gegen Lessing, diese Abneigung, und schreiben zur Bequemlichkeit des Lesers eine Stelle aus der Hamburger Dramaturgie, fünfzehntes Stück, hier ab. Lessing redet von der Zayre Voltaire's, von welcher ein „artiger" Kunstrichter behauptet hatte, die Liebe selbst habe sie dem Dichter dictirt. Da sagt Lessing wörtlich folgendes: „Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen, und das ist Romeo und Juliet, von Shakespeare. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zayre ihre Empfindungen sehr fein, sehr anständig ausdrücken; aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten geheimen Ränke, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die sie darin gewinnt, aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird?"

Wer hat nun den Bendix anstößigen Ausdruck der „Shakespearomanie" zuerst gebraucht? Würde Lessing selbst wohl seine Minna über, ja neben Julia gestellt haben?

Im Großen und Ganzen machen die Bemerkungen unseres Kritikers über Romeo und Julia den Eindruck, als seien sie eben

nur gemacht, um etwas zu sagen. Sie sind abgestanden, altes Zeug, das man schon längst in die Rumpelkammer geworfen hatte, das aber Benedix wieder hervorsucht und dem er mit einem bischen Putzen und Reiben das Ansehen des Neuen zu geben sucht. So ist z. B. der Einwand, Romeo dürfe nicht zu Anfang des Stückes als in Rosalinden verliebt dargestellt werden, gewiß beinahe jedem Leser des Stückes in den Sinn gekommen — obgleich vielleicht einzuräumen ist, daß Niemand sich das in Gedanken leicht so zart ausmalt, wie Benedix: der Dichter nehme Romeo den Reiz der Jungfräulichkeit, denn erste Liebe sei dasselbe wie Jungfräulichkeit. Mancher Leser, der gewohnt ist, Shakespeare nicht in Bausch und Bogen abzuurtheilen, sondern bei ihm Motive vorauszusetzen, wird dann selbst die Gründe gefunden haben, weshalb der Dichter Romeo diesen „hohen Reiz der Jungfräulichkeit" benommen hat. Ich will dem Scharfsinn meiner Leser mit Aufdeckung dieser Motive nicht zu nahe treten; wer es aber selbst nicht finden kann, lese Ulrici's treffliche Auseinandersetzung, II. S. 22 ff.*) Doch kann ich nicht unterlassen, die Welt mit dem moralischen Zartgefühle, dem ritterlichen Sinne des Herrn Benedix bekannt zu machen. Er sagt: „Indem Romeo von Rosalinde zu Julia übergeht, begeht er an der ersteren ein Verbrechen." Also an Rosalinde, welche Romeo's Liebe gar nicht erwiedert, ihm nicht die geringste Gegenliebe gezeigt hatte, begeht er ein Verbrechen? Selig alle diejenigen, welche durch glücklich erwiederte erste Liebe nie in den Fall kommen, ein Verbrechen zu begehen! Dann heißt es weiter: „Wer steht nun Julien für die Treue Romeo's?" Ich appellire an das zärtliche Geschlecht, mir zu sagen, ob nicht jedes Mädchen, welches Liebe fühlen kann, gerne einen Romeo annehmen wird, selbst auf die von Benedix

*) Hartmann's einschlagende Bemerkungen kann ich hier nicht treffend finden: wenigstens gegen Ulrici beweisen sie gar nichts.

angedeutete Gefahr hin?*) Freilich bemerkt er noch: „Die erste Liebe wirft ein zweifelhaftes Licht auf Romeo": ach mein Gott, auf wieviele Menschen, die uns sonst als recht honette Leute erscheinen, fällt da ein zweifelhaftes Licht? Hand auf's Herz, Leser, fällt auch auf Dich ein zweifelhaftes Licht?

Ebenso ist die Kritik des Charakters der Amme, dieses „gemeinen, Zoten reißenden Weibes" eine alte Geschichte, worauf auch schon von Ulrici treffend geantwortet ist. Und wer möchte die Amme mit ihrer gutmüthigen Schwatzhaftigkeit, ihrem Peter und Allem, was drum und dran hängt, dieses ganze lebenswahre Bild entbehren? Die Amme steht eben auf einer niederen Stufe, und ihre Moralität ist nach niedrigeren Begriffen, vielleicht denen ihrer Klasse, angelegt: aber eigentlich „gemein" ist sie nicht; sie hat ihre Freude an dem Sinnengenuß, wie ein echtes Kind des Volkes, und allerdings hat sie diesen Zug auch auf ihre Pflegebefohlene übertragen — wobei bemerkt werden muß, daß dieser Zug nach sinnlicher Befriedigung der Liebe für Juliens Charakter absolut nothwendig und durch keine Prüderie wegzuleugnen ist. Wie schön bricht aber der Unterschied zwischen einer edeln und einer gewöhnlichen Natur in der letzten Scene des dritten Actes hervor, wo Julia mit den Worten schließt:

— Hinweg, Rathgeberin!
Du und mein Busen sind sich künftig fremd.

Einen anderen Einwand möchten wir näher beleuchten, der den Charakter des alten Capulet betrifft. Benedix's Anstandsgefühl ist so entschieden durch Capulet's Schmähreden gegen Julia verletzt, daß er urtheilt: „Capulet ist so roh und gemein wie ein Aufläder." Die Mutter Julia's aber „gehört (ihm) zum Ab-

*) Nach Hartmann's Erörterung könnte das allerdings von einem deutschen Mädchen zweifelhaft erscheinen: indessen ist mir die Sache doch nicht ganz sicher!

schaum ihres Geschlechtes". (S. 217.) Das heißt doch gleich den Mund etwas recht sehr voll nehmen! Die von dem Grafen und der Gräfin gegen Julia gebrauchten Ausdrücke sind, wie wir gerne zugestehen, nicht die feinsten: aber sollte Shakespeare nicht eine Absicht dabei gehabt haben, wenn er uns Capulet als so jähzornig sogar gegen sein eigenes Kind darstellt? Dieser Mann ist eben von maßlosem Eigenwillen erfüllt; so lang er seinen eigenen Impulsen folgen darf, ist er leichtlebig und gutmüthig genug; aber mit Vernunftgründen, mit Vorstellungen darf man ihm nicht kommen; im Gefühle seiner Wichtigkeit duldet er keinen Einspruch gegen seine eingebildete Autorität. Sieht man ihn seinem Kinde gegenüber in so hochfahrender und wegwerfender Weise auftreten, so begreift man, wie ein „luft'ges Wort" (Rede des Prinzen in dem ersten Act, Sc. 1) den ganzen Zwist erzeugen konnte, der den Frieden Verona's dreimal gebrochen. Es werden die Capulet's überhaupt als ein hochfahrendes, der Vernunft unzugängliches Geschlecht vom Dichter geschildert: man erwäge nur auch den Charakter des Tybalt. Und am Ende hat ja auch Julia diesen Familienfehler der blinden Leidenschaftlichkeit: auch sie setzt das, worauf sie ihr ganzes Dichten und Trachten gerichtet hat, mit rücksichtsloser Consequenz durch. Sie liebt im Uebermaß, Tybalt haßt im Uebermaß: beide gehen deshalb zu Grunde, weil sie in ihrem Handeln gegen ewig geltende Gesetze der sittlichen Ordnung der Welt und des Staates verstoßen. Ein Vater wie Capulet konnte sich aber auch bei seiner Tochter nicht die Achtung erwerben, aus der allein ein williger, freudiger Gehorsam gegen seine Befehle, eine stete Rücksicht auf seine väterliche Autorität entspringen konnte. So hängt Alles zusammen, Alles ist von dem Dichter wohl bedacht — nur hat Benedix von dem Allen Nichts verstanden. Wofür er freilich nur sich selbst tadeln sollte, nicht den Dichter.

Es sei gestattet, einige andere Ausstellungen, welche Benedix

erhebt, mit der bedeutungsvollen Antwort Romeo's an den Mönch Lorenzo abzufertigen:

Du kannst von dem, was du nicht fühlst, nicht reden —

denn viel Anderes läßt sich doch nicht darauf sagen; und zum Schlusse wende ich mich zu dem Shakespeare hier gemachten Vorwurf des Plagiats. Dieser hat zwar gleichfalls nicht mehr den Reiz der Neuheit, ist im Gegentheil schon längst gegen Shakespeare erhoben worden, doch besitzt er für manche Leute etwas sehr Einleuchtendes, weil thatsächlich es sich nicht nachweisen läßt, daß Shakespeare den Stoff zu nur einer einzigen seiner dramatischen Schöpfungen frei und aus sich selbst heraus erfunden hat. In einer Zeit wie der unsrigen, wo das literarische Handwerk so ausgebildet ist, daß der Verfasser einer beliebigen Erzählung sich auf dem Titelblatte das Recht der dramatischen Bearbeitung vorbehält, oder gleich aus demselben Holze Drama und Novelle schnitzt, mag man allerdings eine Art „Plagiat" darin zu finden glauben, daß ein Dichter ausschließlich schon vorhandene und in erzählender Form vielen der Zuschauer bekannte Stoffe seinen Arbeiten zu Grunde legt. Ganz anders aber stellt sich das Verhältniß für die Zeit Shakespeare's. Die erzählende Literatur der Engländer, die jetzt so reich angebaut ist, lag damals noch in ihrer Kindheit, und was vorhanden war, konnte auf den Namen originaler Erfindung keinen Anspruch erheben. Es war eben beinahe Alles Bearbeitung französischer, spanischer oder italienischer Stoffe. Und selbst wenn man auf diese Literaturen zurückgeht, wird der Anspruch der Originalität oft auf's Neue sehr zweifelhaft. Der deutsche Leser kann sich aus der zweiten Ausgabe von Simrock's Buch über die Quellen Shakespeare's leicht überzeugen, daß die meisten der von unserem Dichter bearbeiteten Erzählungen damals nicht ausschließliches Eigenthum eines Individuums, ja nicht einmal eines Volkes, sondern im Gegentheil internationales Besitzthum waren; ja, daß in vielen Fällen sich der Ursprung

dieser Erzählungen im grauesten Alterthum verliert und es meist zweifelhaft bleibt, wer diese oder jene zuerst erfunden oder bearbeitet habe. Man wird also deshalb allein schon gegen Shakespeare den Vorwurf des Plagiats fallen lassen müssen; denn (um bei Romeo und Julia zu bleiben) so wenig wie Brooke vor unserem Dichter ein Plagiat beging, da er die ihm aus französischen Quellen bekannte Geschichte episch bearbeitete, so wenig beging Shakespeare an Brooke dieses Verbrechen, wenn er in seiner eigenen Weise denselben Stoff für ein Drama benutzte. Man lese nur Brooke's (immerhin ganz verdienstliches) Epos, und frage sich dann aufrichtig: hat nicht erst Shakespeare doch den Stoff zu dem gemacht, was er jetzt allen Culturvölkern bedeutet? Hat er nicht erst den Stoff mit Seele und Herzschlag belebt, hat er ihn nicht zuerst in seiner vollen Schönheit strahlen lassen? Liest der Engländer noch Brooke, der Franzose noch Boisteau und Belleforest, der Italiener noch Luigi da Porto und Bandello? Nur der Gelehrte wirft einen neugierigen Blick in diese früheren Bearbeitungen der Sage von Romeo und Julia; sonst sind sie vergessen — dagegen Shakespeare's Romeo und Julia lebt, und wird leben, so lange jugendliche Herzen sich dem Rausch der Liebe hingeben werden auf unserer schönen Erde: sowie die Liebe, von der das Stück selbst eingegeben zu sein scheint, sowie die Leidenschaft, welche wir hier in ihrem vollsten Taumel, in ihrer Beseligung und Erhebung, aber freilich auch in ihrer Rücksichtslosigkeit und ihrem Fall kennen lernen, ewig unsere Herzen und die unserer Nachkommen bis in's fernste Glied bangen und beben und in Freude schlagen lassen wird, so wird auch Romeo und Julia ewig leben und für eine der vollendetsten dramatischen Darstellungen dieser Leidenschaft gelten. Bis jetzt wenigstens giebt es kein anderes Stück, das so ganz in der Liebe aufgeht, sie so allseitig zur Darstellung bringt. Der Goethe'sche Egmont und Faust haben andere Hauptzwecke, in ihnen ist die Darstellung der Liebe

nur ein Zug in einem Gemälde, dessen Gesammtwirkung auf andern Dingen beruht — und das Stück wäre noch zu produciren, welches sich an allseitiger, zündender Behandlung der Liebe mit dem Shakespeare'schen Werke messen könnte!

Und sollen wir uns nicht freuen, daß es ein Sachse, ein Mann von unserm eigenen Fleisch und Blut war, der dieses erste große germanische Drama geschaffen? „Etwa 2000 Jahre nach Oedipus auf Kolonos schrieb Shakespeare das Trauerspiel Romeo und Julia, er die zweite geniale Kraft, welche der dramatischen Kunst unsterblichen Ausdruck gegeben hat. Er schuf das Drama der Germanen; seine Behandlung des Tragischen, Disposition der Handlung, Methode der Charakterbildung, Darstellung der Seelenprocesse bis zum Höhenpunkt, Einleitung und Katastrophe haben für diese Theile des Dramas die technischen Gesetze, welche noch uns leiten, festgestellt.“ So G. Freytag in seinem oft angezogenen Buche, S. 6, und dabei bleibt's — wenn auch Benedix, weil er eben Nichts versteht, in seiner Kritik gerade des ersten großen Meisterwerkes des Dramas der Germanen dasselbe „unbeholfen“ und „inconsequent“ nennt und meint (S. 212), in Bezug auf poetische Gerechtigkeit lasse sich von ihm nur sagen, daß der Dichter auch hier seiner Liebhaberei gefolgt sei, die da sei, alle umzubringen, die umzubringen sind!!

VIII.

Der Verfasser der bekannten „Philosophie des Unbewußten“, E. von Hartmann, sagt in seinem anregenden Essay über Romeo und Julia, S. 36: „Othello ist uns noch heute das Drama der Eifersucht, Macbeth noch heute die Tragödie des Ehrgeizes.“ Was Hartmann, der doch auch, wenn immerhin in vernünftiger

Weise, Shakespeare's Dichterkranz zu verringern bestrebt ist (denn auch er redet S. 38 von dem „vielfach überschätzten Britten“), noch bereitwillig zugesteht, verneint Benedix mit dem emphatischsten Ausdruck, wenn er S. 397 sagt: „Othello's Eifersucht ist nicht nur übertrieben, sie ist dumm“, und S. 391 unumwunden gesteht: „Ich kann mich nicht zur Bewunderung des Stückes erheben“, das er ebendaselbst „eine Schlächterei“ nennt. Es werden von Benedix eine ganze Reihe von Bedenken erhoben gegen die Anlage des Stückes: „der ganze erste Act ist gänzlich überflüssig“ (S. 391); von ihm wird naiv bemerkt: „er enthält die Abreise von Cypern“ — wir sollten meinen, nach Cypern — „und wenn das Stück in Cypern spielen soll, warum muß es in Venedig anfangen?“ Einfach deshalb, weil es unumgänglich nothwendig ist, daß dem Zuschauer Othello auch in seiner öffentlichen Stellung vorgeführt werde, damit nachher der Gegensatz des von der Leidenschaft ergriffenen Kriegers, der sich in seiner Ehre gekränkt wähnt, um so wirksamer und mächtiger sei. Auch ist es sehr wichtig, die Entstehungsgeschichte der Liebe Desdemona's zu Othello zu vernehmen, und das hätte sich durch eine später angebrachte Erzählung nicht ebenso wirksam erreichen lassen, als wenn wir die Sache selbst vor unsern Augen sich entwickeln sehen. Desdemona's und Othello's Liebe ist nämlich, um das gleich zu sagen, das gerade Gegentheil der jugendlich aufwallenden Liebe Romeo's und Julia's. Desdemona hat den Muth, der den beiden anderen fehlt, ihren Vater zu verlassen und vor der ganzen Welt ihre Wahl zu bekennen. Während Julia's Liebe wesentlich auf Sinnlichkeit beruht und dem Sinnengenuß zustrebt, fehlt Desdemonen dieser sinnliche Zug vollständig. Ihr Vater nennt sie (I, 2):

Eine Jungfrau, zart und schön und glücklich,
Dem Ehestand so feind, daß sie die reichen
Gelockten Lieblinge des Volkes mied.

Womit vollständig übereinstimmen die einfach=wahren Aeußerungen Desdemona's in der berühmten dritten Scene des vierten Aufzugs*), in welcher sie sogar die Möglichkeit bezweifelt, daß Frauen ihre Männer täuschen können:

Solch ein Unrecht thät' ich
Nicht um die ganze Welt –

und:

Ich glaube doch, es giebt kein solches Weib.

Dem entspricht auch ganz die Entstehung ihrer Liebe zu Othello: nicht sein Aeußeres (denn er ist dunkel von Farbe und schon in dem mittleren Mannesalter) hat ihre Sinne gereizt, sondern sein Heldenthum, seine Manneswürde haben ihm ihr Herz gewonnen, ihre Liebe zu ihm ist eine blos seelische, auf körperlichen Genuß gar nicht abzielende**); sie ist die echte Soldatenfrau, die auch

---

*) Benedix sagt von dieser Scene: „Sie ist fürchterlich verletzend. Das reine, keusche Ohr Desdemona's muß Dinge und Grundsätze hören, die wir gern fern von ihr hielten. (Wie gut von Herrn Benedix!) Und die ganze Scene hat nicht den geringsten Bezug auf die Handlung des Stückes, es folgt nicht das Geringste daraus." Erstens hat Desdemona schon aus dem Munde ihres bisher hochgeachteten Mannes Ausdrücke hören müssen, welche sie stark erschreckt haben, und nicht in der Berührung mit dem Bösen besteht das Böse — eine Frau darf und muß unter Umständen dasselbe kennen lernen! —, sondern in der Aneignung desselben. Was macht das aber für einen Eindruck auf die reine Desdemona? Sie betet zu Ende: „Laß, Herr, mich nicht auf Erden Durch Böses böse, sondern besser werden." Zweitens entfaltet uns diese Scene, wie oben gezeigt, den Charakter Desdemona's ganz vollständig; sie ist also von großer Bedeutung für sie und somit auch für die Handlung.

**) I, 3, 251 ff.:

— „Mein Herz ist sein
Gerad' um dessentwillen, was er ist.
In seiner Seele sah ich sein Gesicht,
Und seinen Ehren, seinen Heldengaben
Hab' ich mein Herz, mein Lebensglück geweiht."

nicht davor zurückschreckt ihren Gemahl in den Krieg zu begleiten. Ebenso ist Othello frei von Sinnenlust (er sagt, daß die jungen Triebe selbstsücht'ger Lüste in ihm abgestorben sind, I, 3, 264) und seine Neigung zu Desdemona entbehrt jedes sinnlichen Motivs; ja er sagt es gerade zu (I, 2, 25 ff.):

Liebt' ich die holde Desdemona nicht,
Nie zwäng' ich meinen heimlos freien Stand
In Band' und Schranken ein, nicht um die Schätze
Der tiefen See.

Das höchste Princip in Othello's Leben ist seine Ehre, und auch sein Ehebündniß muß eine auf Ehre und gegenseitiger Hochachtung gegründete Verbindung sein. Wir haben hier eine ganz andere Seite der Liebe: nicht den raschen wilden Taumel, der Romeo und Julia hinreißt, sondern eine aus unbeschränktem Vertrauen in die beiderseitige Ehrenhaftigkeit entspringende Hingebung, bei der sich beide Theile bewußt sind, daß sie einander Opfer bringen*), um in ungehemmtem Verkehr das Leben zubringen zu können. So wie diese Achtung, dieses Vertrauen schwindet, hört auch das Glück auf, welches sich beide erhofft hatten. Dieses Glück wird zerstört durch die Eifersucht, welche von außen her in diese Ehe durch teuflische Intrigue hineingetragen wird (denn in ihr und aus ihr selbst heraus kann bei dem unbegrenzten Vertrauen der beiden Eheleute keine Störung ihres Glücks entstehen: und um eine solche Eifersucht überhaupt zu erregen, gab es allein das Verfahren, welches Jago einschlägt, nämlich die Arglosigkeit der beiden zu benutzen und Schritten, welche Desdemona in vollkommener Unschuld und Unerfahrenheit

---

*) Desdemona verläßt ihren Vater nur deshalb, weil sie wohl weiß, daß er ihre Verbindung mit dem Mohren nie gestattet haben würde. Ihre Bestimmung als Ehefrau stellt sie, dem allgemeinen Zuge der Natur folgend, über ihre Tochterpflichten.

thut, böse Gedanken unterzuschieben. Kleinigkeiten, welche allerdings an jedem Andern, der in Intriguen einige Erfahrung gehabt hätte, ohne Eindruck vorübergegangen sein würden, machen auf den arglosen, in der Welt der sinnlichen Liebe ganz unerfahrenen Othello einen großen Eindruck und beweisen ihm, wenn Jago's Genie mithilft zu deuten, bei Weitem mehr als sie sollten. Er will sich nicht der Leidenschaft der Eifersucht hingeben, gerade um so sicherer fällt er hinein; er will ruhig richten*) über ein Vergehen des Wesens, dem er seine Ehre mit anvertraut; aber er vergißt, daß es gefährlich ist, in derselben Sache der Beleidigte, der Kläger, und der Richter zu sein. Ein Opfer der Gerechtigkeit soll Desdemona sterben, nicht als Mord (V, 2, 64 ff.): aber gerade da übermannt ihn die Leidenschaft, als Desdemona im vollen Gefühle ihrer und Cassio's Unschuld und mit selbstlosestem Vergessen ihrer eigenen Gefahr den Tod Cassio's bejammert, und er begeht den Mord. Bei alledem aber fühlen wir die Berechtigung von Othello's Selbstkritik (V, 2, 294 ff.);

— (Sagt)
Daß ich ein ehrenhafter Mörder sei:
Denn Nichts that ich aus Haß, für Ehre Alles.

Allerdings hat Emilia, die ja mit der Schlechtigkeit der Welt vertraut ist, ein gewisses Recht auszurufen: „O dummer Mohr" (V, 2, 225); nur sollte sie selbst nicht vergessen, daß sie, die Jago's Bosheit hinreichend kannte, noch dümmer war als der arglose Mohr, denn sie hat sich ja gleichfalls betrügen lassen, und ist Jago sogar ein Werkzeug zur Ausführung seiner Bosheit gewesen! Benedix aber hat kein Recht, Othello's Eifersucht dumm

*) V, 2, 137 ff.:
Verdammt wär' ich zum tiefsten Höllengrund,
Wenn anders ich als auf gerechten Grund
Das Aeußerste gethan.

zu nennen: denn in Anbetracht der in dem Buche über Shakespeare manifestirten Geistesgaben läßt sich getrost behaupten, daß Benedix, wenn er dabei gewesen wäre, auch nicht hinreichende Schlauheit besessen hätte, um Othello die Augen zu öffnen.

Selbst Rümelin gesteht S. 80 zu, „daß die Intrigue in unserem Stücke fein und scharfsinnig durchgeführt sei und der Pragmatismus auf wenige Anstöße treffe.“ Einen von ihm S. 81 erhobenen Einwand gegen den Charakter des Jago hat sich natürlich Benedix, der so Vieles aus dem Rümelin'schen Buche entlehnt und durch Uebertreibung verdorben hat, nicht entgehen lassen: und wir müssen deshalb noch einen Blick auf Jago werfen, diesen Teufel in Menschengestalt.

Wenn Othello und Desdemona von vorneherein uns als mit beinahe übergroßem Vertrauen in die Macht des Guten ausgestattet vorgeführt werden, so bildet Jago den scharf ausgesprochenen Gegensatz dazu: er glaubt nicht an das Gute und seine Macht, ja kaum an seine Existenz, und ein dämonischer Zug treibt ihn die Guten, wo er sie findet, zu vernichten oder in's Unglück zu stürzen. Wie Richard III. spielt er stets den vortrefflichen, wackeren, einfachen Mann, dem jeder Hintergedanke fremd ist: nur seiner Frau gegenüber hat er es nicht nöthig, diese Maske zu tragen: einmal, weil er weiß, daß sie auch keine Tugendheldin ist, und zweitens, weil es bei dem vertrauten Umgange der Ehe ihm bei ihr doch nichts nützen würde. Außerdem offenbart er sich noch Roderigo in seiner nackten Bosheit: dieser ist aber zu dumm und entbehrt selbst zu sehr alles sittlichen Rückhaltes, um vor der rücksichtslosen Schlechtigkeit des Jago zurückzuschrecken — denn sonst hätte er sehen müssen, daß er doch nur ein Werkzeug in den Händen des schlauen Intriganten sei und, wie es auch schließlich geschieht, bei Seite geschoben würde, sobald er unnöthig oder gar gefährlich werden könnte. Zu dieser allgemeinen Bosheit Jago's kommt in diesem besondern Falle noch

der Haß, den er Othello geschworen hat wegen der, wie er glaubt, unverdienten Zurücksetzung, ein Haß, der zugleich den ihm vorgezogenen Cassio mittrifft. Man sage nicht, dieses Motiv sei nicht hinreichend*); für eine Natur wie die Jago's ist es mehr als genügend, weil es eben blos benöthigt ist seinem allgemeinen Charakterzug eine individuelle Richtung zu geben. Daß nun eine solche Natur wie Jago fortwährend mit sich zu Rathe geht und in Monologen uns Blicke in ihr Inneres thun läßt, hat zwei Gründe: erstens einmal gestaltet sich ihm sein teuflisches Unternehmen erst im Verlaufe der Handlung in den Einzelheiten, weil diese natürlich von andern Ereignissen abhängen; zweitens muß bei der schwarzen Natur seiner Pläne Jago eines eigentlichen Vertrauten, mit dem er dieselben hätte gestalten können, entbehren, er muß sein eigener Vertrauter sein, d. h. auf der Bühne darf er blos das Publikum durch Monologe in's Vertrauen ziehen. Wenn uns nun dieser kalte, berechnende Intrigant am Ende des Stückes aus seiner Rolle zu fallen scheint, wenn also, wie Rümelin sagt, „Jago's Rolle nicht bis zum Schlusse consequent durchgeführt ist"; was Benedix in seiner drastischen Weise so ausdrückt: „Daß Jago zuletzt noch seine Frau ersticht, beweist nur die bekannte Mordlust Shakespeare's" (S. 400) — so läßt sich doch fragen: sollte es denn so ganz unwahr sein, daß den sonst kaltblütigen Verbrecher doch einmal die Leidenschaftlichkeit übermannt, da er sehen muß, daß seine klug angelegte Bosheit, die er versteckt genug und unüberführbar wähnt, dennoch an den Tag kommt? Seine Frau soll ihm ja blos ein Werkzeug sein und ist es ihm bisher gewesen; er hat geglaubt, daß alles Gute in ihr ausgestorben sei, weil sie in Betreff ihrer Stellung als Gattin nicht allzu strenge Ansichten hegt und er sie eines Fehltrittes verdächtig erachtet: jetzt will sie auf

*) Benedix S. 399.

einmal einen Willen haben, ja sie will sich sogar zu seinem eigenen Verderben gegen ihren Herrn und Meister auflehnen. In Jago's Augen ist Emilia nichts mehr als der gegen seinen Herrn schnappende Hund, den man auch nur kurz todt schlägt. Daß er sich mit dieser Leidenschaftlichkeit selbst schädigt, vergißt er im Augenblicke: verloren ist er ja doch durch Emilia's Geständniß in Bezug auf das Taschentuch, welches er für gewichtiger zu halten scheint als Rümelin und Benedix. Das Taschentuch ist es, welches ihn, um mit dem letzteren der beiden Kritiker zu reden, der mala fides überführt, und wir glauben, daß sich Benedix bedeutend irrt, wenn er behauptet, „kein Gerichtshof könne Jago schwer verurtheilen." Ganz abgesehen von Cassio's und Emilia's Aussage würde Jago der Tod Roderigo's, der im Verlaufe der Untersuchung unzweifelhaft an's Licht kommen müßte, schon allein an den Galgen liefern. Einer scharfen Bestrafung war also Jago, der die venetianische Justiz besser kannte als unsere Kritiker, doch sicher: was Wunder, wenn er einmal seiner Leidenschaftlichkeit die Zügel schießen läßt und seine Frau ersticht zum Dank dafür, daß sie ihn in's Verderben gebracht?

Zum Schlusse dürfen wir auch an den bedeutsamen Umstand erinnern, daß die hohle Scheinehe Jago's und Emilia's von dem Dichter absichtlich der wahren, echten Ehe Othello's und Desdemona's gegenüber gestellt ist. Er ist durch und durch bösartig, sich selbst in Eifersucht und Haß aufzehrend; sie leichtfertig und leichtsinnig, indem sie sich aus bloßer Schwachheit zu seinem gefügigen Werkzeug hergibt. Die Ehe dieser beiden ist blos eine äußere, halbe, der die Innerlichkeit gegenseitiger Achtung und starken Vertrauens mangelt. Der Dichter hat in dieser Gegenüberstellung das Wesen der Ehe, d. h. der ernsten Sphäre des Mannesalters, bezeichnend zum Ausdruck gebracht. Dieser echten und unechten Auffassung der Ehe steht dann Cassio's leichtsinniges Verhältniß zu Bianca, und Roderigo's unsittliche Liebe zu

Desdemona gegenüber: in beiden Fällen tritt die blos sinnliche Seite heraus, während bei Othello und Desdemona das Verhältniß ein wesentlich seelisches ist.*)

IX.

Es ist kein bloßer Zufall, daß die abschließende Gestaltung der Hamlet-Tragödie und die Abfassung Othello's in ungefähr dieselbe Zeit fallen. Beide Stücke bilden in gewisser Beziehung die zwei Seiten einer und derselben Münze; sie enthalten die Schilderungen der Leidenschaften, welche zumeist an das Mannesalter herantreten können und dasselbe in seinen tiefsten Interessen berühren. Othello schildert den Mann der That, dessen ganzes Weben und Leben in der Ehre besteht; sobald dieser ein Schandfleck angeheftet wird, verliert auch das Leben seinen Reiz für ihn — doch muß er, bevor er aus demselben scheidet, erst Rache, oder, wie er glaubt, gerechte Strafe ausüben an dem Wesen, welches sein Lebensprincip zerstört hat, sollte auch dieses Wesen ihm das Theuerste auf der Erde sein, sollte es auch ein Theil seines Selbst sein: denn gerade dieser letzte Umstand macht das Vergehen in Othello's Augen um so hassenswerther und strafwürdiger. Hamlet dagegen ist der Mann des Gedankens und des Gewissens; zur That kommt er gerade deshalb nicht, weil er sich alle Motive und Gründe für dieselbe erst auf das Sorgfältigste zum Bewußtsein bringen, sich erst volle Ueberzeugung von seiner Berechtigung zur That verschaffen will, ehe er sie ausführt. Auch er, wie Othello, opfert dabei das Liebste das er hat, um dieser For-

*) Ueber Othello verdient nachgelesen zu werden die vortreffliche Erörterung C. Heblers in seinen „Aufsätzen über Shakespeare“ (Bern, 1865), S. 24—82.

derung seines Gewissens Genüge zu leisten: denn nur ein Thor kann meinen, es habe Hamlet, dieser zarten, sensitiven Natur, keine harten Kämpfe gekostet Ophelien der Aufgabe aufzuopfern, welche er für seine Pflicht erkennt: der Bestrafung des Mörders seines geliebten Vaters. In der Scene am Grabe spricht sich seine heiße Liebe zu Ophelien am Freiesten aus: weil sie todt ist und er nun erst voll erkennt, was er an ihr verloren und geopfert hat. Es tritt vorher dieses weniger klar hervor, denn nach seiner Weise begnügt sich Shakespeare, welcher stets nur den Hauptstrom der Handlung in seiner gewaltig hinreißenden Macht zum vollen Ausdruck bringt, in den feineren Motiven mit bloßen Andeutungen; ja, Manches wird er ganz und gar dem Schauspieler überlassen. Doch sind Anhaltspunkte genug da, welche uns erkennen lassen, daß Hamlet's Benehmen gegen Ophelien, die er als ein Hinderniß für die Ausführung seiner großen Aufgabe, welcher er sich jetzt einzig widmen muß und will, erachtet, ein Ausfluß jener bekannten Maxime ist, „grausam zu sein, um gütig zu sein." Man dürfte auch sagen, daß Hamlet, dessen Natur alles Selbstische verschmäht, sich selbst das Opfer auferlegt, Ophelien zu entsagen, und weil er einsieht, daß ihr weiches Frauengemüth das wirkliche Motiv seines Zurücktretens doch nie und nimmer verstehen würde, sucht er sich durch harte und wilde Worte bei ihr in Mißgunst zu bringen, sucht sie (und welch ein Kampf muß das für ihn gewesen sein!) von der Liebe, welche unter anderen Umständen sein höchstes Glück ausgemacht haben würde, dadurch zu heilen, daß er seiner eigenen Natur bei ihr zuwider handelt. Und doch ist sie ihm nach dem, einen Selbstmordgedanken einschließenden Monologe über „Sein und Nichtsein" noch immer die r e i z e n d e Ophelia — das gesteht er sich selbst, da sie ihn nicht hören kann; gegen sie braucht er aber gleich darauf, um so mehr, weil ihm ihre Schwachheit inzwischen noch klarer geworden ist, die rauhesten und verletzendsten Ausdrücke,

welche das erträumte Lebensglück des Mädchens unwiederbringlich vernichten.

Ja, Hamlet bringt große Opfer, um seine That ausführen zu können. Auch sein angenommener Wahnsinn ist ein solches Opfer. Man denke sich nur, welche Qual es für den geistreichsten Menschen am Hofe gewesen sein muß, Hohlköpfen wie Rosenkrantz und Güldenstern gegenüber die Maske des Wahnsinns vorzunehmen. Wie bricht diese Ungeduld, dieses innerliche Zerwürfniß mit sich selbst, weil äußere Umstände ihn nöthigen, ihn, den wahrheitsliebenden, allem Schein abgewandten Hamlet, selbst zum Schein und zur Verstellung seine Zuflucht zu nehmen, wie bricht es hervor, als er einsieht, daß seine Verstellung so vortrefflich gespielt ist, daß er einem Rosenkrantz und Güldenstern wirklich als alles Verstandes baar erscheint! Beinahe fällt er aus seiner Rolle, als er sich die Flöte bringen läßt und ihnen demonstrirt, wie wenig solche Pygmäen wie sie den Verstand Hamlet's verstehen können. Denn er will zwar irrsinnig erscheinen, aber als ein Schwachsinniger behandelt zu werden von denen, welche er selbst für schwachsinnig erachten muß —, das verträgt er doch nicht. Das klingt seltsam, ist aber nicht weniger unnatürlich, als daß ein wirklich Irrsinniger nie dafür gelten und demgemäß behandelt sein will: ein Factum, das jedem Irrenarzt wohl bekannt ist. Hierin liegt aber auch die Erklärung von Hamlet's sensitivem, reizbaren Wesen; durch den Zwang, den er sich anthun muß, um sein Inneres zu verbergen, werden die gelegentlichen Ausbrüche seines Seelenkampfes um so heftiger.

Hamlet ist kein schwacher Mensch, ja er ist nicht einmal ein energieloser Charakter: er kann ebenso gut wie ein Anderer handeln, wo er von der Richtigkeit seines Handelns überzeugt ist; man denke nur an das Zusammentreffen mit den Seeräubern und an die rasche und doch durchdachte List, mit der er sich Rosenkrantz und Güldenstern vom Halse schafft und sie zugleich in die

verdiente Strafe schickt. Denn nach seiner Ansicht haben sie, die sich einst seine Freunde nannten und sich dann doch von dem Usurpator ohne Weiteres gegen ihn benutzen lassen, die Strafe reichlich verdient. Man vergesse bei der Beurtheilung der durch Hamlet herbeigeführten Tödtung von Rosenkrantz und Güldenstern doch auch nicht, daß dieselbe erst in dem späteren Theil des Stückes, nicht zu Anfange, sich ereignet; zu Anfang würde sie sich, wenn wir auch mit den beiden Opfern der List Hamlet's kaum Mitleid empfinden können, doch nicht mit dem Charakter Hamlet's vertragen: aber im Verlaufe der Handlung wird der Held gegen den Werth des Menschenlebens gleichgiltiger, weil ja zugleich seine Achtung für den Menschen selbst in stetem Sinken begriffen ist, je mehr er die Niederträchtigkeit der Welt kennen lernt. Im Verlaufe der Action, da seine Menschenverachtung steigt und er immer mehr und mehr unzufrieden wird mit sich selbst, weil er vor lauter Prüfen nicht zum Handeln kommt (denn er kennt diesen Fehler seiner Natur und kann doch nicht anders handeln, weil er sonst nicht mehr Hamlet wäre!), da kann er Polonius, den er für den König hält, in der Erregung tödten, ohne große Gewissensbisse zu empfinden; da kann er zwei solcher Nullen, wie Rosenkrantz und Güldenstern, ohne Bedenken vertilgen. Seine Feinfühligkeit für sich selbst vermehrt sich, aber sein Blick für das, was er Andern schuldig ist, trübt sich; indem er mit Händen und Füßen kämpft, um seinen ruhig abwägenden Verstand zu behalten, um nicht, wie er das selbst ausdrückt, der Sclave seiner Leidenschaftlichkeit zu werden, übermannt ihn schließlich doch das heiße Blut, und das Verhängniß fügt es mit der ihm inne wohnenden Ironie, daß derselbe Hamlet, welcher einen theuren Vater rächen soll und will, im Kampfe gegen Laertes sein Ende findet, dem er selbst in einer Aufwallung der Leidenschaft, da ihm das Blut mit dem Verstande wegläuft, den Vater getödtet hat. Und auch dafür muß Hamlet sterben, daß er in seiner ganzen Handlungsweise nach der Geister-

erscheinung einseitig und, ohne es zu wollen, doch selbstisch ist; erst bricht er Ophelia's Herz, weil er ihre feine Natur zu roh anfaßt, dann stürzt er sie in Wahnsinn, weil die Aermste in dem Geliebten plötzlich schaudernd den Mörder ihres Vaters erkennen muß. Wenn etwas hinreichend motivirt ist, so ist es Ophelia's Wahnsinn, trotz Rümelin's (S. 117) und Benedix's (S. 282*) Versicherung des Gegentheils. Beide übersehen, daß wenn Polonius uns, die wir natürlich auf Hamlet's Seite stehen, als ein ziemlich unbedeutender Mensch erscheinen muß, er doch in den Augen seiner Kinder ganz anders dastehen muß. Und sagt uns nicht Laertes, wie tief ihm der Verlust dieses Vaters zu Herzen geht? Warum sollen wir ihm das nicht glauben? Polonius erscheint als ein höchst sorgsamer, ja höchst strenger Vater: man sehe nur, wie er Ophelien schilt, welch' gute Lehren er seinem Sohne mit auf den Weg giebt. Gerade strenge Väter dieser Art werden aber von ihren Kindern am Meisten geliebt: glücklich derjenige, der in seinem Mannesalter das aus eigener Erfahrung sagen kann! Dabei möchten wir noch eins bemerken. Man hat an dem raschen Eingehen des „ritterlichen" Laertes auf den Mordvorschlag des Königs großen Anstoß genommen und behauptet, das sei „der gemeinste Schurkenstreich, der unritterlichste Meuchelmord, den man vergeblich mit der vorausgehenden Charakteristik in Einklang zu bringen sucht" (Rümelin, S. 116). Benedix drückt dasselbe noch energischer aus, wenn er S. 281 in kurzen Sätzen herauspoltert: „Das ist eine abscheuliche Niederträchtigkeit! Wie kommt der edle Laertes zu dieser? Das ist die größte Inconsequenz der Charakterzeichnung, die es geben kann." Ich möchte solchen Kritikern rathen sich solcher Kriminalfälle zu erin-

*) Was Benedix dort sagt, ist übrigens Alles aus Rümelin gestohlen, mit Einschluß der auf das Goethe'sche Gretchen bezüglichen Bemerkungen! Auch sonst plündert Benedix seinen Vorgänger: wovon später.

nern, wie sie wohl in den Zeitungsberichten gelesen haben müssen, solcher meine ich, worin der Verbrecher ein bis zum Augenblicke der That gut beleumundeter Mensch war, bei dem jedoch durch plötzlich an ihn herantretende Umstände eine Seite seiner Natur geweckt wurde, welche bis dahin schlafend gelegen hatte, von deren Existenz er selbst und alle seine Freunde Nichts gewußt hatten. Hamlet denkt, ehe er handelt, er wird mehr von den äußern Factoren getrieben, als er treibt: er strebt die äußeren Umstände zu beherrschen, und schließlich beherrschen sie ihn. Laertes dagegen überläßt sich dem Impulse, er will handeln, um jeden Preis: er fragt nicht, ob er wirklich zu dem, was er zu thun im Begriffe steht, berechtigt ist, und jeder Kenner des menschlichen Herzens wird zugestehen, daß eine solche Gleichgiltigkeit gegen die Berechtigung der That, ein so überstürztes Handeln, auch das Gewissen abstumpfen muß gegen die zu wählenden Mittel. Rache um jeden Preis ist Laertes' Loosung; er schließt seine Augen absichtlich gegen das moralisch Verwerfliche seiner Handlungsweise, und so müssen wir erkennen, wenn auch mit Betrübniß, daß sein früherer ritterlicher Charakter blos dem Umstande zuzuschreiben war, daß es ihm bisher an starker Versuchung unritterlich zu sein fehlte. Ach, wie viele Menschen sind ehrlich und rechtschaffen, blos weil sie nie Veranlassung hatten anders zu sein, blos durch die starke Macht der Gewohnheit! Auch hier gilt das Gebet: „Führe uns nicht in Versuchung!" Die Versuchung war zu stark für Laertes, und er unterliegt.

Doch wir wollen uns nicht weiter auf den ewig anziehenden, nie zu erschöpfenden Inhalt dieser wunderbaren Tragödie einlassen: möge aber dieses eine Beispiel bei allen Lesern zur Beherzigung der Goethe'schen Worte über Shakespeare's Dramen führen, die sich ja vor allen Dingen auf Hamlet beziehen sollen: „Es sind keine Gedichte! Man glaubt vor den aufgeschlagenen, ungeheuren Büchern des Schicksals zu stehen, in denen der Sturm=

wind des bewegtesten Lebens saust und sie mit Gewalt rasch hin und wieder blättert."*) So kurzsichtige Beurtheilung, wie die eben besprochene des Charakters des Laertes, mag wohl für Stücke gewöhnlichen Schlages ausreichen; nie und nimmer wird sie den gewaltigen Werken eines Shakespeare Gerechtigkeit erweisen können. Die Charaktere unseres Dichters wachsen erst im Verlaufe der Handlung heran; sie sind nicht von Anfang an als etwas fix- und fertiges hingestellt, dem man so einfach das Maß nehmen oder gleich bei dem ersten Auftreten ein untrügliches Horoskop stellen kann! Und wenn ein Goethe an Shakespeare den vollsten Ausdruck der Wahrheit rühmend hervorhebt, hat ein anderer Sterblicher gewiß alle Ursache, drei- und viermal vorsichtig sich zu bedenken, ehe er die Wahrheit eines Shakespeare'schen Charakters, vor allen Dingen in den anerkannten Meisterwerken, anzuzweifeln sich erkühnt.

Ein solches Mißtrauen gegen seine Fähigkeiten würde Benedix im Allgemeinen nicht geschadet haben, ganz besonders aber hätte er doch bei seiner Beurtheilung des Hamlet vorsichtig sein sollen — weil er eben darin keinen geringeren Vorgänger hatte als Goethe, einen Mann, der von dramatischer Kunst immerhin Einiges versteht! Rümelin hat genug Ausstellungen gegen Hamlet als eine abgeschlossene dramatische Dichtung zu erheben, und manche derselben verdienen ein genaues Eingehen; aber man höre doch, wie dieser verständige Kritiker sich ausläßt, um dann den baaren Unverstand zu vergleichen, der das Kind mit dem Bade ausschüttet.

Bei Rümelin heißt es: „Wohl niemals ist eine große Dichtung von einem ebenbürtigen Dichtergeist mit solcher Liebe und eindringendem Scharfsinn ausgelegt worden, als Hamlet von Goethe in Wilhelm Meister" (S. 91). „Hamlet ist entschieden

*) Wilhelm Meisters Lehrjahre, III, 11.

der geistvollste und sensitivste Mensch, den uns Shakespeare zeichnet" (S. 106). „Wenn wir unbedingt zugeben, daß diese eigenste Zuthat des Dichters seinen Hamlet zu dem interessantesten, geistvollsten, tiefsinnigsten seiner dramatischen Werke erhebt, so dürfen wir doch ebenso wenig verkennen, daß" u. s. w. (S. 107).

Nun höre man Benedix, den großen Kenner dramatischer Literatur! „Mir erscheinen alle diese geistreichen Conjecturen" (über den Charakter Hamlet's) „sehr überflüssig; denn diese geheimnißvolle Unerklärlichkeit hat der Dichter durch ein paar arge Compositionsfehler verschuldet... Diese Compositionsfehler sind vor allen Dingen eine Reihe ungemein überflüssiger Episoden, die auf die eigentliche Handlung nicht den geringsten Einfluß, ja beinahe keinen Zusammenhang mit ihr haben, und die man unbedingt als Fehler bezeichnen muß." (S. 274.)

Da hat man doch Entschiedenheit! Wissen möchte ich nur, was Goethe, wenn er noch lebte, zu diesen Behauptungen sagen würde!

Hamlet's Zögern hat keinen seelischen Grund, wie wir das oben haben andeuten wollen, sondern, wenn wir Benedix glauben, einen rein äußerlichen. „Wenn Hamlet dem ersten Impuls folgte, so müßte er hingehen und den König niederstoßen. Das wäre sehr richtig; allein dann hätten wir kein Drama, die Sache wäre mit dem ersten Acte zu Ende." (S. 276.) Man traut kaum seinen Augen, aber dieser Unsinn steht wirklich gedruckt zu lesen, in einem Buche, welches die mit klassischen Reminiscenzen verknüpfte Cotta'sche Buchhandlung sich nicht entblödet dem deutschen Volke anzupreisen! O Goethe, warum konnte einem Geiste wie dem deinigen eine so tiefsinnige Beobachtung verborgen bleiben, welche dich auch nebenbei der ganzen Bemühung, in den geistigen Gehalt des Shakespeare'schen Hamlet einzudringen,

überhoben hätte! Denn wenn Shakespeare Alles doch einzig und allein gemacht hat, um die leidigen fünf Acte herauszuschlagen, wenn er bei diesem Bestreben Fehler auf Fehler, eine unstatthafte Episode auf die andere häuft, und wenn der Dichter so erst dem eigentlich ganz verschieden gearteten Hamlet „den Zug der Willensschwäche verleumderisch angedichtet hat, um den schlechten Bau seines Stückes zu verdecken" (S. 278) — so braucht sich ein so großer Geist wie Goethe mit einem solchen Werke nicht weiter abzugeben!

Alle Achtung für Benedix, daß ihm beschieden war die Welt über Hamlet aufzuklären, und das so einfach zu zeigen, was ein Goethe und so viele geistreiche Männer nie hatten sehen können! Ja, es trifft wieder einmal zu: „Was kein Verstand der Verständ'gen sieht, das findet in Einfalt ein kindlich Gemüth!"

Wir haben uns also Alle auf das Jämmerlichste so lange von einem Stücke anführen lassen, welches in That und Wahrheit nur aus Compositionsfehlern besteht; wir haben, nach Benedix's eigenem Ausdruck, Inconsequenz für Tiefsinnigkeit gehalten!

Was die andern Rollen angeht, abgesehen von Laertes, den wir schon besprochen haben, so ist nach Benedix „die Königin eine von den — wenig angenehmen Frauen." (Man vergleiche, was bei Gelegenheit des Lear hierüber gesagt wird.) „Polonius ist mit seiner pedantischen Geschwätzigkeit eine der hübschesten Figuren, die der Dichter überhaupt gezeichnet hat. Nur hat seine Breite etwas Ermüdendes. Ophelia ist ein nicht sehr bedeutendes angenehmes Mädchen, die aber zu einer beliebten Rolle wird durch ihren Wahnsinn. — — Horatio ist eine durchweg angenehme, anmuthende Erscheinung und gehört zu den besten Charakteren Shakespeare's. Die übrigen Personen des Stücks gehören zu den Beiläufern und sind meistens recht flaue Rollen." (S. 281.)

Solche Urtheile braucht man nur einfach abzuschreiben, um dem Leser so zu beweisen, wie wenig der Kritiker, dem sie entstammen, berufen war Shakespeare zu beurtheilen. Er kommt natürlich wieder mit den uns von andern Tragödien her bekannten Ausstellungen gegen die poetische Gerechtigkeit des Stückes: natürlich findet er es ganz unberechtigt, daß Polonius, „der gute, alte Mann", und die schuldlose Ophelia umkommen. Wir möchten vorschlagen in einer verbesserten Bearbeitung des Hamlet die erkrankte Ophelia nicht frei herumlaufen zu lassen, sondern sie hübsch fest zu nehmen und in eine Irrenanstalt zu schicken; am Ende des Stückes dürfte sie ja dann geheilt eintreffen und könnte Horatio heirathen?! Wäre die Idee nicht der Ueberlegung werth?

In der alten Sage von Hamlet endet die Sache bekanntlich sehr verschieden: Hamlet bleibt am Leben und besteigt den Thron. Diesen Schluß hat Shakespeare geändert, und wie uns dünkt, mit vollem Recht. Benedix zwar sagt: „Daß er Hamlet ohne Nothwendigkeit umkommen läßt, ist geradezu unbegreiflich. Nein, es ist von poetischer Gerechtigkeit keine Rede... Es ist ein Fest für den Tod, angestellt für die gestählteren Nerven des blutfrohen Publicums." (S. 283.) Rümelin, der eine geistreiche Hypothese über die allmähliche Genesis und Erweiterung der Hamlet-Tragödie aufgestellt und sich dadurch ein wirkliches Verdienst um die Erklärung erworben hat, sieht richtig ein, daß der Shakespeare'sche Hamlet zum Leben und Regieren überhaupt nicht berufen war und tragisch enden mußte (S. 120.*) Man frage sich nur, ob der Hamlet, welcher in der Todtengräberscene eine so tiefgehende Verachtung für die Menschen ausspricht, noch fähig ist zu leben; ob man sich eine allenfallsige spätere Existenz bei ihm anders als fortgesetzte Qual denken kann. Ein weltschmerz-

*) Das Goethe'sche Argument ist noch immer das schlagendste. „Wie kann ich ihn am Leben erhalten", sagte Wilhelm, „da ihn das ganze Stück zu Tode drückt?" Wilhelm Meisters Lehrj., V, 9.

licher Charakter wie Hamlet darf nicht leben, um der Gewöhnlichkeit der Prosa zu verfallen: das von Rümelin angeführte Beispiel der verwandten Gestalt des Werther beweist dies auf das Schlagendste. Dazu darf man den Byron'schen Manfred heranziehen, und wenn es erlaubt ist in die geschichtliche Wirklichkeit überzugehen, so mag Byron selbst dazu dienen diesen Satz zu belegen: ihn rettete ein früher und romantischer Tod von dem prosaischen Leben, in das er schon in Italien zu versinken drohte. Außerdem haben wir oben angedeutet, daß in dem Tode Hamlet's auch eine wirklich vergeltende Gerechtigkeit zu finden ist. Indessen ist Benedix's Kritik hier, wie gewöhnlich, wieder nur das Echo früherer Urtheile: denn es ist bekannt, daß auf der englischen und deutschen Bühne Hamlet lange am Leben bleiben mußte.*) Nur ein fortgeschrittenes, kunstverständiges Publicum, das nicht an Aeußerlichkeiten hängen bleibt, sondern in den geistigen Gehalt des ihm gebotenen Kunstwerkes eindringt, wird den Shakespeare'schen Hamlet unverändert vertragen können; es ist also auch ein gutes Zeichen unseres besseren Geschmackes, daß wir

*) Benedix's Kritik trägt ungefähr denselben Charakter wie die des Dramatic Censor, welcher in John Bell's Acting-Edition des Hamlet (London 1773) S. 81 Folgendes bemerkt: We think the last scene of this play very reprehensible; it teems with slaughter, and though the plot in many places is disgustful to criticism, even with latitude, we have no scruple to pronounce its catastrophe the worst part of it. Dagegen bemerkt derselbe Kritiker S. 84: The fifth Act of this play is by no means so good as we could wish; yet it engages attention in public, by having a good deal of bustle, and, what English audiences love, many deaths. Man darf, ohne der letzten Behauptung zu widersprechen, immerhin die Ansicht aufstellen, daß ein Shakespeare dem Geschmack seines Publicums auch in dieser Richtung zu willfahren wußte, ohne die Schicklichkeit und Folgerichtigkeit der Handlung zu verletzen.

nicht mehr willkürlich an dem Stücke herumändern, sondern es nach der Intention des großen Meisters hinnehmen und dann pietätsvoll zu verstehen suchen, warum er manche Punkte, die wir zunächst anders aufgefaßt haben würden, gerade so gestaltet hat. Ein eifriges Forschen nach seinen Gründen wird uns mehr lehren, als wenn wir subjectiv aburtheilen und uns so unendlich weiser dünken als Shakespeare. Es liegt in der Kritik eines Benedix gegenüber der eines Goethe eine Ueberhebung und Anmaßung, die nicht scharf genug gerügt werden kann, namentlich insofern, weil sie auch beweist, wie unwahr sein ganzes Vorgeben ist, zu Ehren derselben Männer eine Lanze gegen Shakespeare zu brechen, deren kritisches Urtheil sich mit seinem eigenen in diametralem Gegensatz befindet.

Es ist wahr, daß im Hamlet, wie er uns heute vorliegt, eine beinahe überreiche Fülle von Material zusammengehäuft ist; ja es läßt sich nicht läugnen, daß viel heterogener Stoff hineingearbeitet ist, wenn auch der Dichter stets in geistreicher Weise eine Verbindung mit dem ursprünglichen Stoffe hergestellt hat. So läßt sich zwar unschwer die Verbindung der ganzen die Schauspieler und das Theater betreffenden Partie mit der Hauptaction einsehen, aber man fühlt doch, daß sie (so wenig man sie entbehren möchte) über Gebühr ausgedehnt ist. Shakespeare hat, wie absolut zugestanden werden muß, viel Persönliches in diesem Drama sich vom Herzen geschrieben; er hat im Laufe der Zeit gar Manches hier niedergelegt. Hamlet ist ihm nicht mit einem Wurfe entstanden; diese Tragödie war ein Schmerzenskind seiner Muße; mindestens dreimal hat er sie überarbeitet. Daß sie auch ein Lieblingskind der Zeitgenossen war, läßt sich aus Vielem beweisen: vor Allem aber (und das ist ein Punkt, den unsere Shakespeareforscher noch lange nicht erschöpft haben) aus den massenhaften Anspielungen auf Stellen und Ausdrücke des Shakespeare'schen Hamlet in der gleichzeitigen Literatur. Aus Dodsley's

Sammlung allein ließe sich sehr Vieles beibringen: doch ist hier nicht der Ort dazu. Die Zahl der „geflügelten Worte", welche die Neuzeit dem Hamlet entlehnt hat, ist wiederum ein Beweis für die große und wohlverdiente Popularität dieses Stückes.

Welche Behauptungen indessen selbst bei sonst sorgfältigen Kritikern Eingang finden können, beweist der letzte Satz des Rümelin'schen Abschnittes über Hamlet, S. 120, wo die Behauptung aufgestellt wird, Shakespeare habe den Hamlet in denselben Jahren wie Heinrich IV. und den Kaufmann von Venedig geschaffen. Der Shakespeare'sche Hamlet ist entschieden später als diese beiden Stücke entstanden; er entstand im Jahre 1601 in seiner ursprünglichen Gestalt, wie das ein am 26. Juli 1602 in die Register der Buchhändlergilde gemachter Eintrag beweist.*) Seine heutige Gestalt hat das Stück aber erst 1603 erhalten und in derselben erschien es zuerst 1604, während eine frühere Ausgabe von dem vorhergehenden Jahre die erste ursprüngliche Gestalt zu bewahren scheint. Es wäre aber von dem höchsten Interesse nicht nur für Shakespeare, sondern überhaupt für die Geschichte der Entwickelung des dramatischen Geschmackes, wenn sich Näheres nachweisen ließe über den alten, vorshakespeare'schen Hamlet der englischen Bühne; denn es steht fest, daß mindestens schon 1587 eine dramatische Bearbeitung der Hamletsage existirte. Wie weit mag der ältere Bühnengebrauch unserm Dichter hier vorgearbeitet haben? Möchte doch eine glückliche Entdeckung hierüber Licht verbreiten!

Wenn schon Rümelin's Behauptung über die Entstehungszeit Hamlet's ungenau ist, so gilt das in noch viel höherem Grade von Benedix's Annahme, Hamlet sei eins der letzten Stücke des

---

*) A booke, the Revenge of Hamlett, prince of Denmarke, as yt latelie was acted by the Lord Chamberlayn his servants. Wer die Verhältnisse der Zeit kennt, wird den aus latelie in Bezug auf die Entstehungszeit des Stückes gezogenen Schluß gerechtfertigt finden.

Dichters gewesen. „Das ist eine Conjectur, und zwar eine unglückliche.“ Sie steht mit Allem, was uns von Shakespeare's Leben und Schaffen bekannt ist, in unauflösbarem Widerspruch und ist rein aus der Luft gegriffen — wie so Vieles bei Benedix!

X.

Die Entstehung der Tragödie, welche zunächst unsere Aufmerksamkeit beschäftigen soll, des Königs Lear, scheint mit ziemlicher Sicherheit in das Jahr 1605 gelegt zu werden; jedenfalls existirte diese Tragödie einerseits schon zu Ende 1606 und kann andrerseits nicht vor 1603 verfaßt sein.*)

Gervinus, auf dessen Urtheil als das einen „Shakespearomanen“ natürlich hier kein Gewicht gelegt werden soll, bezeichnet Lear als die Tragödie par excellence, als den Gipfel der tragischen Kunst und tragischen Wirkung. Wenn nun auch eine gute Darstellung dieses Stückes bei allen Unbefangenen dieses Urtheil bestätigen wird und sich eine ganz überwältigende tragische Wirkung demselben nicht absprechen läßt, so bleibt doch sicher, daß eine blos nach der Lectüre angestellte Kritik nicht umhin kann verschiedene fremdartige und einige verfehlte Züge an ihm hervorzuheben. Um so mehr muß es hier anerkannt werden, daß Benedix, der bisher mit seinem Lobe so karg und zurückhaltend war, sich bei Lear zu dem Ausspruche herbeiläßt: „Lear sei mit Recht eine der berühmtesten Tragödien.“

Vor allen Dingen hat man an der grundlegenden Scene, in welcher Lear sein Reich vertheilt und so unbesonnen sich zur Ver-

*) S. Ulrici, Shakespeare's Dram. Kunst 2, 165 f. A. Schmidt in seiner Einleitung, S. 4, setzt das Stück schon 1604.

stoßung Cordelia's hinreißen läßt, immer Anstoß genommen, und obgleich Ulrici in sehr feiner Weise eine Erklärung der seltsamen Liebesprobe, welche der alte schwache König seinen Töchtern auferlegt, zu geben versucht hat, so bleibt doch, selbst wenn man dieselbe als von dem Dichter beabsichtigt zuläßt, der Vorwurf bestehen, daß diese Absicht durchaus nicht in Shakespeare's gewöhnlicher Weise klar und energisch zum Ausdruck gekommen und deshalb dem gewöhnlichen Leser verborgen geblieben ist. Ulrici nimmt nämlich an, daß Lear die Vertheilung des Reichs schon vorher bestimmt und auch gegen den Widerspruch seiner Edeln festgesetzt hatte; erst bei der feierlichen Verkündigung, wo es seine Absicht war Cordelien den besten und fruchtbarsten Theil des Reiches zuzuwenden, sei ihm der plötzliche Einfall gekommen, jede seiner Töchter laut und öffentlich ihre Liebe zu dem gütigen, Alles abtretenden Vater bekennen zu lassen. So sei aus einem blos zufälligen Gedanken des Königs alles Unheil entstanden. Man prüfe die betreffende Scene auf's Neue und man wird, glauben wir, dennoch immer darauf zurückkommen, daß dieser plötzliche Zorn, welcher Lear ergreift, weil Cordelia seinem Einfall nicht nachkommen und sein Ohr mit überschwänglichen Liebesbetheuerungen erfreuen will, nur dann verstanden wird, wenn wir uns Lear als einen beinahe unzurechnungsfähigen, kindischen Alten vorstellen, dessen Thorheit kaum eine genügende Grundlage für eine erschütternde Tragödie bilden kann. Es wird sich über diesen Anstoß kaum hinwegkommen lassen, und es wird rathsam sein diesen Mangel einer genügenden Motivirung von Lear's Verfahren als einen wirklichen Fehler anzuerkennen.

In dem alten Stücke, The History of King Leir and his three Daughters, welches der deutsche Leser in Tieck's Altenglischem Theater übersetzt findet, ist der Eingang in viel ausführlicherer Weise behandelt. So unbegründet auch Tieck's Annahme ist, daß Shakespeare selbst der Verfasser dieses älteren Stückes sei,

so bleibt uns dasselbe doch sehr wichtig, insofern es uns die ursprüngliche Gestalt der von unserem Dichter bearbeiteten Sage vorführt und uns einen Blick auf seine bildende Schöpferkraft zu werfen gestattet. Durch einen Vergleich der zwei Stücke wird es möglich sein, Shakespeare von einigen Vorwürfen, die ihm von Rümelin und Benedix gemacht werden, zu befreien, und von einigen andern Fehlern, welche bei unserem Stücke eine besonnene Kritik zugestehen muß, die Genesis nachzuweisen.

Im alten Stück kündigt Lear, der noch unter dem frischen Eindrucke des eben stattgehabten Leichenbegängnisses seiner Gemahlin redet und handelt, seinen Edeln seinen Entschluß an seine Töchter zu vermählen und sein Reich unter sie zu theilen. Gonerill und Regan haben sich selbst für einen Freier entschieden, während Cordelia's Herz noch frei ist. Die jüngste Tochter will Lear, ohne sie viel über ihren Willen zu befragen, an einen ihm beliebenden Fürsten vermählen. Da warnt ihn Perillus (der Kent des alten Stückes), ihrer Neigung Gewalt anzuthun und so den Namen eines liebevollen Vaters zu verlieren: er solle Liebe nicht zwingen wollen. Erst hiebei fällt Lear eine plötzliche List (a sudden stratagem) ein:

Zu prüfen, welches Kind zumeist mich liebt,
Nichts, bis ich dieses weiß, mir Ruhe giebt.
Drum also, wenn sie jedes streiten werden,
In Liebe die Geschwister zu besiegen,
Im Vortheil so, faß ich Cordelien dann,
Wenn sie die meiste Liebe mir verspricht,
Ruf' ich: die Bitte dann versagst du nicht,
Liebst du mich so, wie deine Schwestern eben,
Nimm den Gemahl, den ich dir selbst will geben:
Dann kann sie meine Bitte nicht verneinen,
Muß auch die Arme stumme Thränen weinen;
Dann triumphir' ich ob der list'gen Thaten,
Und sie wird einem Herrn in Albions Staaten.

Shakespeare hat, wie man sieht, die List (welche in dem alten

Stücke von einem der Edeln an Gonerill und Regan verrathen wird) als eine unwürdige und den Charakter Lear's verunehrende Erfindung bei Seite gelassen: er zieht es vor, Lear die unglückliche Frage ex abrupto stellen zu lassen, und mit Recht. Denn wenn wir im Allgemeinen Lear als einen leicht bestimmbaren, überstürzt handelnden Charakter kennen lernen, so hätte eine einerseits so vorbedachte, andererseits aber doch so unvernünftige List dazu gar nicht gepaßt. Durch die Zusammenziehung der hierauf bezüglichen ersten Scenen des alten Stückes, welche von Shakespeare jedenfalls mit gutem Bedachte vorgenommen wurde, ist nun ein rasches Steigen und größere Lebendigkeit der dramatischen Handlung erzielt, aber zugleich auch die Unwahrscheinlichkeit der Sache in ein grelleres Licht gerückt worden.*)

Jedoch hat der Dichter auch gesucht die Wahrscheinlichkeit wieder durch andere Umstände zu erhöhen. Er hat erstens betont, daß im ganzen Reiche ein verwilderter Zustand der Familienverhältnisse herrsche, wodurch natürlich Lear um so mehr bewogen werden muß in seiner Familie einen pietätsvollen Ton zu erhalten, ohne daß es ihm jedoch gelungen ist wahre Pietät bei seinen beiden ältern Töchtern zu erwecken. Die edlere Natur Cordelia's hat sich aber, angewidert von dem Scheinwesen der sie umgebenden Welt, in sich selbst zurückgezogen, und weil sie schöne Worte bei anderen so oft als hohl und falsch durchschaut, will sie — in jugendlicher Weise das andere Extrem wählend — alle schönen Worte vermeiden; so kommt es, daß sie weniger sagt als sie fühlt, während Gonerill und Regan umgekehrt gar Nichts von dem fühlen, was ihr Mund bekennt. Von den Familienverhält=

*) Tieck urtheilt ganz richtig in einer handschriftlichen Bemerkung in einem jetzt in meinem Besitz befindlichen Exemplar der Six Old Plays, p. 367: „Die ersten Motive, die das Stück bewegen, sind hier besser als im neuen Lear, doch ist es eben dadurch prosaischer und ermangelt schon deswegen jener Großheit.“

nissen der Zeit fügt dann der Dichter ein zweites Beispiel dem ersten hinzu, welches gleiche Ueberstürzung und gleichen Mangel an Vertrauen aufweist: Gloster und seine beiden Söhne. Wie Lear seine Freigebigkeit gegen seine Kinder abhängig macht von dem äußeren Ausdruck ihrer Liebe, so will Gloster seine wirkliche Liebe beinahe ausschließlich dem Kind der Liebe, dem Bastard widmen, während sein rechtmäßiger Sohn mit dem ihm durch das Gesetz gebührenden Besitz abgefunden werden soll. Lear und Gloster finden die wahre Liebe da, wo sie dieselbe am Wenigsten gesucht und erwartet haben; die verstoßene Cordelia nimmt sich des von ihren Schwestern in die Einöde verjagten Vaters an; der verfolgte und enterbte Edgar leitet die Schritte des durch Edmund's schnöden Verrath geblendeten Gloster. Aber man sieht deutlich die Absicht des Dichters, durch die beiden Parallelhandlungen die Wahrscheinlichkeit derselben gegenseitig zu heben. Nun ist aber in dem alten King Leir von der ganzen Gloster-Handlung nicht die geringste Spur zu finden; erst Shakespeare hat sie hinzugefügt und zwar hat er sie so vortrefflich mit dem andern Stoffe verwoben, daß man staunt, beide Theile nachher wieder als getrennte Erzählungen in den Quellen vorzufinden. Gerade diese Verschmelzung zweier Stoffe in einen, sowie wohl auch die Behandlung der Learsage selbst, ist ein glänzendes Beispiel von Shakespeare's originaler Verarbeitung und vollständigen Umbildung vorhandenen Materials: gegenüber einer solchen Schöpferkraft darf man von „Plagiat" nicht mehr reden; dieser Dichter findet gemeines Metall und ein Schlag seines Zauberstabes verwandelt dasselbe in lauteres Gold!

Wenn nun Benedix S. 379 sein Urtheil dahin zusammenfaßt: „König Lear würde eine der schönsten Tragödien sein und die größte Wirkung ausüben, wenn der Dichter ein paar Menschen mehr am Leben ließe" — so verdienen diese absprechenden Worte sehr reifliche Erwägung, ehe man ihnen beistimmt.

Denn in der alten Tragödie bleiben die paar Menschen, welche Benedix meint, vor allen Dingen Lear und Cordelia selbst, am Leben, und es ist offenbar erst Shakespeare selbst, der sie, um einen Benedix'schen Ausdruck zu gebrauchen, abgeschlachtet hat. In den Quellen und im alten Stück bleiben Cordelia und Lear am Leben, und wenn der Dichter von der ihm vorliegenden Gestaltung der Sage in seinem Drama abweicht, darf man wahrlich nicht gleich, wie Benedix das stets zu thun geneigt ist, von den gestählten Nerven und der Blutdurst des Shakespeare'schen Publicums reden, d. h. also, dem großen Dichter eine frivole „Schlächterei" beimessen, sondern man wird wohl thun sich zu fragen, ob für seine Abänderung der Sage noch Motive erkennbar sind.

Im Uebrigen ist auch hier Benedix in seiner Kritik durchaus nicht orginal: im Gegentheil erscheint hier wieder derselbe triviale Begriff von poetischer Gerechtigkeit, dessen wir schon früher Erwähnung gethan haben. Es muß ja eben, wenn die Sache dem anständigen Philister gefallen soll, Alles hübsch erbaulich vor sich gehen: der Böseweicht erhält sein durch den Paragraphen so und soviel vorgesehenes Strafmaß, der Gute aber wird belohnt, sowie der Schuljunge, dem man eine Prämie giebt. Das sind so die landläufigen Begriffe von poetischer Gerechtigkeit, deshalb sind es auch die des neuesten Aburtheilers Shakespeare's. Es ist Benedix sicherlich ein hierauf bezüglicher Essay Addison's im Spectator unbekannt geblieben, und da ja Addison ein Anhänger der auch von unserm Kritiker geliebten und belobten sogenannten klassischen Schule der Franzosen war, darf man hoffen, daß seiner Ansicht auch von Benedix ein gewisses Gewicht beigelegt worden wäre, hätte er dieselbe nur gekannt. Indem wir unsere Leser auf No. 40 des Spectator verweisen, erlauben wir uns, wenige Worte hier in Uebersetzung anzuführen. Addison redet zu Anfang von einer „lächerlichen Ansicht der neueren Kritik, daß man

zu gleichmäßiger Vertheilung von Belohnungen und Strafen verpflichtet sei, um unparteilich poetische Gerechtigkeit zu üben. Wer zuerst diese Regel festgesetzt hat, weiß ich nicht, aber ich bin sicher, sie hat keine Begründung in der Natur, in der Vernunft, oder der Praxis der Alten." Er sagt ganz richtig, daß der Lauf der Welt von dieser poetischen Gerechtigkeit abweiche, ja daß eine solche Uebung der Gerechtigkeit im letzten Acte, wenn sie im Voraus feststeht, sogar den Zwecken der Tragödie zuwider läuft. „Demgemäß finden wir, daß mehr von unseren englischen Tragödien großen Erfolg gehabt haben, in denen die Lieblinge der Zuschauer unter ihren Leiden zu Boden sinken, als diejenigen, in welchen sie sich von ihnen erholen. König Lear ist eine bewundernswerthe Tragödie derselben Art, so wie Shakespeare das Stück geschrieben hat; aber wie es gemäß diesen chimärischen Ideen von poetischer Gerechtigkeit umgebildet worden ist, hat es in meiner bescheidenen Meinung die Hälfte seiner Schönheit verloren." Diese Worte beziehen sich auf die Bearbeitung Lear's von Tate, und noch Dr. Johnson erklärt sich für die Umänderung, der zu Folge „Cordelia sich mit Sieg und Glück zurückzieht." Ja dieser alte Kritiker bemerkt, er sei in seiner Jugend so beleidigt worden durch Cordelia's Tod, daß er glaube, er habe es nie mehr fertig gebracht die letzten Scenen unseres Stückes zu lesen, bis er sie als Herausgeber durchzusehen gehabt habe.

Ist es nicht merkwürdig, daß das Urtheil des neuesten Kritikers der Shakespeare'schen Dichtungen so merkwürdig zusammentrifft mit den alten, längst bei Seite geschobenen Beurtheilungen der Kritiker des vorigen Jahrhunderts, mit dem, was man sich längst gewöhnt hatte als überwundenen Standpunkt zu betrachten?

Obgleich nun, wie mir dünkt, die oben angeführten Aeußerungen Addison's allein ausreichen, um den Tod Cordelia's zu

rechtfertigen, so mag es doch gestattet sein noch auf die ganz vortreffliche Kritik Ulrici's aufmerksam zu machen, der richtig bemerkt, daß der Tod nicht unter allen Umständen als Bestrafung oder als unglücklicher Ausgang anzusehen ist. Ich stimme zwar mit Benedix (gegen Ulrici) überein, daß der Tod Cordelia's entschieden nicht als eine Art Strafe für dieselbe zu fassen ist, weil sie auch in ihrem Verfahren gegen den alten Vater in dem Anfange des Stückes zu scharf, zu einseitig gewesen sei: denn wenn sie auch dem Vater ein freundliches Wort hätte geben dürfen und wir blos des Gegensatzes willen, nicht unbedingt, auf ihrer Seite stehen, so hat sie doch diese anscheinende Schroffheit des Wortes reichlich gut gemacht durch ihr liebevolles Handeln, und von Strafe kann gar nicht die Rede sein. Aber wohl kann man keinen bessern Ausdruck für das Ganze finden, als wenn man mit Ulrici von dem „schönen, seligen Opfertode Cordelia's für ihren Vater" redet. „Wer will den Dichter tadeln, wenn er der Meinung war, daß es das schönere Loos sei, für die Rettung ihres Vaters den Tod zu leiden, als mit der Erinnerung an die furchtbaren Greuel, die in ihrem Hause geschehen und die sie mit verschuldet hat, zu leben? oder wenn er die Lösung des Mißverhältnisses zwischen der Schuld und dem ihr folgenden Unheil, das auf Erden so häufig ungelöst bleibt, in ein jenseitiges Dasein verwies und einen Tod, wie den Cordeliens', nicht für ein Unheil, sondern für den bloßen Uebergangspunkt in dies bessere Dasein erachtete?"*)

Aehnlich wird man über Lear's Tod zu urtheilen haben. Man darf getrost das Experiment machen den Schluß des alten King Leir mit dem Shakespeare'schen Stücke zu vergleichen: im alten Stücke eine ganz prosaische, äußere Beendigung der Handlung, als ob all' die schrecklichen Ereignisse eines zerstörten Fa-

*) Shakespeare's Dram. Kunst 2, 89 f. Den Ausdruck „verschuldet" kann ich allerdings nicht billigen: Cordelia ist schuldlos; man darf sagen: „hervorgerufen" oder „verursacht."

milienverhältnisses spurlos an Lear vorübergegangen wären; bei Shakespeare dagegen wirkliche, erschütternde Poesie, tief ergreifende Tragik.

Eine der wunderbarsten Sachen dieser Tragödie ist der Wahnsinn Lear's, dessen Werden und Steigerung der Dichter, hier ganz unabhängig, mit einzig dastehender Kunst gezeichnet hat. Wie gewaltig auf der Bühne und bei der Lectüre die Scene wirkt, in welcher der sich wahnsinnig stellende Edgar mit dem wirklich wahnsinnig werdenden Lear zusammen kommt, — daran begnügen wir uns einfach zu erinnern. Und dabei darf man ja auch der in ihrem Maßhalten großartig=einfachen und doch so unbeschreiblich ergreifenden Scene gedenken, in welcher Lear aus seinem Wahnsinn erwacht und Cordelia erkennt. Solche Scenen lassen uns wahrhaftig über Anderes wegsehen!

Wie herrlich ist außerdem hier das tragische Element mit dem komischen vermählt! Die Gestalt des Narren ist eine der ausgezeichnetsten Schöpfungen Shakespeare's. Wer das in der Sturmscene auf der Haide nicht von selbst fühlt, dem ist eben nicht zu helfen: weitere Worte darüber zu verlieren ist nicht nöthig.

Was für Unsinn Benedix gelegentlich sagt, mag an einer Aeußerung, die er S. 379 thut, erhellen: „Goneril und Regan gehören zu den sehr wenig angenehmen Frauen Shakespeare's.“ Nun ebenso gehört Edmund zu den wenig angenehmen Männern Shakespeare's! Ja, verehrter Leser, es wird dir nun wohl klar sein, daß es, wie im Leben, so auch in der Tragödie wenig angenehme Charaktere geben muß! Benedix möchte freilich von den Damen mindestens uns nur angenehme Gestalten vorführen!

Es ergiebt sich uns, wenn wir auf die Gesammtwirkung der Tragödie einen Rückblick werfen, die Schlußbemerkung, daß wir im Lear das gerade Gegenstück zu Romeo und Julia haben. Dort waren die Hauptgestalten jugendlich; hier sind die beiden Haupt=

charaktere, um welche sich die tragische Handlung dreht, Greise: Lear und Gloster. Dort ist es die jugendliche, selbstsüchtige Leidenschaftlichkeit, welche den tragischen Conflict heraufbeschwört; hier ist es die übermäßige, selbstsüchtige Forderung des kindisch werdenden Greisenalters, welches die Töchter dazu verführt ihre Pflichten gegen den Vater zu verletzen, jedoch auch sich durch harte Schicksale belehren lassen muß, daß die echte Kindesliebe nicht ein Muß, sondern die freie Geburt des Herzens ist und sich nicht auf Befehl in eine Formel kleiden läßt. Auch in Lear ist die Liebe der Grundton des ganzen Werkes, aber in ihrer Gestalt als Eltern- und Kindesliebe, wobei die echte Kindesliebe auch die echte Gattenliebe bedingt, während die lieblosen Töchter auch in der Ehe falsch und treulos sind. Die Sehnsucht nach Liebe, welche bei allem Egoismus in der menschlichen Natur immer wieder durchbricht, zeigt sich in Lear und in Gloster, nicht weniger als in Regan und Goneril und Edmund. Selbst dieser Bösewicht stirbt mit dem Worte: „Ich ward doch geliebt."

Diesen hohen Vorzügen des Stückes gegenüber darf man, ohne der Würde der Kritik etwas zu vergeben, von weiterer Besprechung einiger Fehler absehen. Einzelne Ausschreitungen sind schon vor Benedix mit Recht getadelt worden, vor Allem die Ausreißung von Gloster's Augen auf offener Bühne. Solche Dinge verdienen aber Tadel, um so mehr, weil sie selbst einem Shakespeare begegnet sind: daß sie selbst ihm begegnen konnten, wird jeder begreifen, der gleichzeitige Dramen, z. B. die Websters, gelesen hat — ein solcher wird sich nur wundern, daß sie Shakespeare nicht noch öfter begegnet sind!

XI.

Ueber Macbeth, das chronologisch nächst folgende und die Reihe der großen Tragödien zeitlich wie inhaltlich abschließende Stück, darf ich mich hier wohl aus zwei Gründen kürzer fassen, als es sonst die Wichtigkeit des Gegenstandes verlangen würde. Erstens, weil sowohl Rümelin wie Benedix sich mit der größten Anerkennung über dieses Stück aussprechen. Der erste der beiden genannten Kritiker macht eine Reihe feiner Bemerkungen über die psychologische Motivirung des Charakters sowohl Macbeth's wie der Lady, Bemerkungen, welche man kaum Ausstellungen nennen kann, und schließt dann mit den Worten: „Und doch können uns alle solche Ausstellungen nicht hindern, Macbeth die erste und gewaltigste aller Tragödien zu nennen." (S. 90.) Diese Anerkennung von Seiten eines so verständigen Kritikers, der aber ausgesprochener Maßen Shakespeare nur geben will, was er absolut muß, kein Tittelchen mehr, verdient ganz besonders hoch gestellt zu werden. Wir constatiren also, daß nach Rümelin's Urtheil Shakespeare in der tragischen Kunst das Vollendetste, das je geschaffen worden ist, geleistet hat; mit andern Worten, daß, nach ihm, Shakespeare der größte tragische Dichter der Welt ist! Was kann der enragirteste „Shakespearomane" mehr wünschen als ein solches Zugeständniß?

Auch Benedix gesteht zu: „Hätte Shakespeare nichts geschrieben, als den Macbeth, er wäre ein gewaltiger Dichter. Macbeth ist ein echtes Drama... Ich meine, Macbeth sei eine der sehr wenigen Tragödien aus der Literatur aller Völker, welche den ersten Preis verdienen." (S. 403.)

Natürlich darf es bei diesem Lobe nicht sein Bewenden haben, denn Benedix befolgt die Methode der Lehrer, welche einen vielversprechenden Schüler nie ganz und rückhaltslos loben, sondern,

damit er nicht stolz und übermüthig werde, ein wenig Tadel oder Warnung mit einfließen lassen. Unser Kritiker nimmt also den Charakter des Großmüthigen an und sagt: „Zwar könnte ich auch minder günstige Bemerkungen machen.“ Das klingt, als wolle er es eigentlich nicht thun; er macht sie aber, wie es bei solchen Gelegenheiten zu geschehen pflegt, nun erst recht. Also bekommen wir eine hämische Bemerkung über die Verdienste der Quelle, welcher Shakespeare folgte: die habe ihm ja tüchtig vorgearbeitet. Es ist wohl eine Vergleichung von Holinshed's Erzählung mit dem Shakespeare'schen Werke das beste Mittel, um Shakespeare's Verdienst erst recht schätzen zu lernen. „Ich könnte von einzelnen Episoden sprechen, wie die Erzählung von den wunderthätigen Heilungen des Königs von England, die allerdings unliebsame Scene mit dem Pförtner.“ Kaum giebt es ein zweites Stück unter den Shakespeare'schen, das die feine Beobachtung G. Freytag's („Technik des Dramas“, S. 43) mehr bestätigen könnte als gerade Macbeth. „Auch in denjenigen ernsten Dramen Shakespeare's, welche kunstvolleren Bau haben, sind fast in jedem Acte theils ausgeweitete Scenen, theils ganze Rollen von episodischer Ausführung; aber es ist soviel Schönes und daneben soviel für die Totalwirkung Zweckmäßiges hineingebannt, daß der strengste Regisseur unserer Bühne, der in der Nothwendigkeit ist, an den Dramen zu kürzen, gerade diese Stellen fast niemals hinwegwischen wird... Fast überreichlich und mit scheinbarer Sorglosigkeit befestigt der große Künstler seine goldenen Zierrathen an alle Theile des Stückes; wer aber daran geht sie abzulösen, der findet sie eisenfest in das Gefüge des Ganzen eingewachsen.“ So ist die sehr maßvoll gehaltene Schilderung der Heilungen des gottbegnadeten englischen Königs, an dessen Hofe die schottischen Flüchtlinge ein Asyl gefunden haben, ein wirksames Gegenbild für den teuflischen Mächten verfallenen, seinem Untergang entgegen rasenden Macbeth.

Die Scene mit dem Pförtner ist dramatisch höchst wirksam: die gemeine Realität zwischen der grausigen Ermordungsscene und der schrecklichen Entdeckung der ungeheuren That, die ja doch kommen muß, dient dazu das Gemüth des Zuschauers abzuspannen und zu beruhigen, aber auch zu stärken für das Kommende. Diese Scene wirkt wie ein kühlender und stärkender Trank, den der Arzt einem Kranken zwischen zwei Fieberanfällen einflößt. „Ich möchte vielleicht die Scene wegwünschen, in der Macduff's Familie gemordet wird." Wir unsres Theils möchten die Scene nicht wegwünschen, schon wegen des lieben unschuldigen Knaben nicht, dessen bedeutsames Geplauder uns ebenso und noch mehr zu Herzen geht als seiner Mutter.

Ueber all' solchen Tadel fällt aber Benedix selbst das richtige Urtheil, wenn er fortfährt: „Ich könnte noch mehreres Einzelne ungünstig beurtheilen, allein ich will es nicht. Nachdem ich so oft und soviel Tadel ausgesprochen habe, scheint es mir als eine unwürdige Mäkelei, tadeln zu wollen, wo das Ganze das entschiedenste Wohlgefallen fordert." Wollte Gott, Benedix hätte doch öfter in seinem Buche ein solches Gefühl gehabt; denn es ist eben Alles bei ihm und von ihm eine unwürdige Mäkelei! Unwürdig, weil hier ein Stümper sich untersteht einen Meister durch seine freche Kritik herabzuziehen, statt in aller Bescheidenheit ihn zu studiren und von ihm zu lernen!

Aber über einen Punkt möchte Benedix doch seine Meinung aussprechen! Ueber die Hexen und die erscheinenden Geister. Darüber hat nämlich Rümelin auch seine Meinung vorgetragen: im Gegensatz zu gewissen Shakespearekritikern hat er richtig gezeigt, daß diese Hexen und Geister als wirkliche Spukgestalten aufgefaßt werden müssen, nicht blos als „projicirte Versinnlichungen von inneren Vorgängen, Begierden und Beängstigungen" (S. 82). Er gerade nimmt für Shakespeare wie für jeden andern

Dichter das Recht in Anspruch, „ein Stück gleich von vorneherein auf den mythologischen Boden einer grauen Vorzeit zu stellen, und übernatürliche Kräfte in's Spiel treten zu lassen, denen gegenüber es keine pragmatische Kritik giebt." Alles, was Rümelin über diesen Punkt in seiner, durchdachter, gebildeter Rede bemerkt, wird der Leser, wenn er sich die Mühe geben will zu vergleichen, auch bei Benedix als „seine" Meinung wieder finden, nur in klotziger, derber Weise ausgedrückt. Wir geben dem Leser unser Wort darauf, original ist an der ganzen, mehr als anderthalb Seiten füllenden Ausführung des Herrn Benedix nichts als der Schluß, und der ist so bezeichnend für ihn, daß wir uns nicht versagen können ihn anzuführen. „Würde es doch Niemanden einfallen, den Samiel im Freischütz für eine symbolische Figur zu nehmen: wir sitzen im Theater und nehmen ihn bona fide für den leibhaften Gottseibeiuns." Wie erfreulich, daß ein so großartiges Drama wie der Freischütz unserm Kritiker die wahre Natur der Shakespeare'schen Hexen erschlossen hat!

Indessen soll hiebei doch die allgemeine Bemerkung gemacht werden, daß Alles, was überhaupt verständig ist in dem Benedix'schen Buche, von Rümelin ohne jede Anerkennung entnommen ist. Rümelin's Name kommt bei Benedix überhaupt gar nicht vor, und doch wäre ohne Rümelin's Buch das Opus unsers Benedix eine reine Unmöglichkeit gewesen. Nur hat Benedix Rümelin bei Weitem überboten. Was Rümelin in feiner, verständiger Weise ausführt, so daß man sich angeregt fühlt, selbst wenn man nicht derselben Meinung sein kann, verkehrt Benedix regelmäßig in's Grobe, zuweilen in's Unfläthige. Aber der Kern gehört immer Rümelin. Und der Mann, der so en gros Gedanken stiehlt — man verzeihe, borgt, der will einem Shakespeare mit dem Vorwurf des Plagiats kommen?

Zweitens aber darf ich mich diesmal kürzer fassen, weil ich in der ausführlichen Einleitung zu meiner vor mehr als zwei

Jahren erschienenen Ausgabe des Macbeth eine genügende Charakteristik der Tendenz und Personen dieses Stückes gegeben habe, und hier mich wohl damit begnügen darf die Leser auf meine frühere Arbeit zu verweisen.

Nur sei es mir vergönnt gerade in Anknüpfung an die eben angeregte „Hexenfrage" derjenigen Ansicht noch entgegenzutreten, welche Macbeth ausschließlich als die Tragödie des Ehrgeizes betrachtet.*) Ohne zu läugnen, daß der Ehrgeiz sowohl bei Macbeth wie bei der Lady eine treibende Macht ist, scheint mir doch der Inhalt der Tragödie bei Weitem mehr in dem Ausdruck „Kampf mit dem Verhängniß" zusammengefaßt werden zu können. Ich halte Macbeth für die großartigste und beste Schicksalstragödie, welche je geschrieben worden. Gerade deshalb können wir Macbeth unsere Theilnahme nicht versagen, weil wir fühlen, daß ohne die Prophezeiung der Schicksalschwestern die ehrgeizigen Gedanken in ihm vielleicht nie angeregt worden wären; denn wir finden ihn zu Anfange des Stückes als den von seiner Welt geehrten und geachteten tapfersten Mann des Reiches, an dessen Loyalität auch nicht der mindeste Zweifel haftet. Wenn er nun doch zum Mörder und Usurpator wird, der sich nicht mehr scheut durch Blut zu waten, so reizen ihn die Mächte der Hölle an, welche ihn durch die Schicksalschwestern und den Mund seines ehrgeizigen Weibes versuchen. Freilich bleibt er selbst für die That schließlich verantwortlich und muß die Folgen derselben bis auf den letzten und bittersten Theil sich vollziehen sehen — die göttliche Gerechtigkeit vollzieht sich an ihm und an der Lady auf das Unerbittlichste. Freilich sagt Benedix S. 201, im Macbeth sei so wenig wie im Richard III. poetische Gerechtigkeit zu finden — denn der Tod auf dem Bette der Ehre sei keine Strafe. Wir haben diese Kritik schon früher zurückgewiesen; dieselben

---

*) E. v. Hartmann, Romeo und Julia, S. 36.

Gründe, welcher wir uns früher bei Gelegenheit Richard's III. bedienten, würden auch hier anzuwenden sein, schiene es nicht, daß Benedix im Verlaufe seiner Untersuchung, d. h. zwischen S. 201 und 403 seines Buches, die Beschuldigung, es mangle in Macbeth an poetischer Gerechtigkeit, vollständig fallen läßt: denn er gedenkt ihrer an der gebührenden Stelle mit keiner Silbe.

Wenn man unserer Anschauung eine Berechtigung zugestehen will, so würden die Tragödien Romeo und Julia, Othello und Hamlet, sowie Lear eine Schilderung des Kampfes des Menschen in den verschiedenen Stufen des Lebens (Jugend, Mannes= und Greisenalter) mit den Leidenschaften enthalten, während Macbeth bedeutet den großartigsten Kampf, den der Mensch in seiner Kühnheit unternehmen kann, das Ringen mit der eisernen Consequenz des Schicksals, welches über dem Menschen schwebt und von außen an ihn heran tritt und seine ihm oft selbst bis dahin unbewußten bösen Leidenschaften zu seinem Verderben aufregt. Man würde die Durchführung dieser Idee in einem Drama gewiß zu den kühnsten Unternehmungen der Literatur zählen dürfen, wenn sie für Macbeth allgemein zugestanden wäre. Sie erscheint uns nothwendig, weil durch sie erst die Hexen ihr eigentliches Verständniß empfangen. Sie sind nicht blos gespenstische alte Weiber, sondern wirklich „Schicksalschwestern", wie auch die von Shakespeare angewandte Bezeichnung weird women ursprünglich bedeutet. Solche Hexen wie Shakespeare hat nie ein anderer Dichter geschaffen: Wesen, die zwischen Menschlichem und Geisterhaftem in der Mitte zu stehen scheinen, die an Beidem Theil haben und die ihre Macht hämisch zur Schädigung des Menschengeschlechtes verwenden.

Die interessanten Fragen, welche sich an die Abfassung des Macbeth knüpfen, namentlich die Beziehungen des Dichters zu König Jakob, der indessen den englischen Thron bestiegen, habe

ich in meiner Einleitung zu dem Stücke, soweit es mir möglich war, besprochen und vermeide es hier dasselbe oder ähnliches zu wiederholen.

XII.

In seinem Macbeth hatte Shakespeare den Höhepunkt seines dichterischen Schaffens erreicht, weiterer Fortschritt war für ihn im Gebiete der Tragödie nicht möglich. Das Verdienst Shakespeare's, zuerst von allen Tragikern „ganze Menschen und Menschenleben" auf die Bühne gebracht zu haben, hebt Schiller zu Anfang seines Aufsatzes über Goethe's Egmont mit Recht hervor, weil gerade dieser Vorzug der Shakespeare'schen Stücke sie unterscheide von der Weise der altclassischen Tragödie, welche „sich beinahe einzig auf Situationen und Leidenschaften einschränke, und in der man nur wenig Individualität, Ausführlichkeit und Schärfe der Charakteristik finde".

Reich an stofflichem und ideellem Inhalt bleiben bei einem Dichter wie Shakespeare seine Werke bis an das Ende seiner Laufbahn, aber sie verlieren im Laufe der Zeit mehr und mehr einen Vorzug, welcher bis dahin die Schöpfungen Shakespeare's in hohem Grade ausgezeichnet hatte; sie verlieren dramatische Wirksamkeit, ja zuletzt geradezu dramatische Möglichkeit.

Man hat in neuerer Zeit öfter Productionen gesehen, welche äußerlich wohl die Form des Dramas hatten, aber von den Verfassern selbst nicht für die Bühne berechnet waren und eine Aufführung auf derselben gar nicht zuließen. Werke dieser Art sind wohl öfter als „dramatische Gedichte" bezeichnet worden, und wenn wir uns diese Benennung aneignen dürfen, so kann wohl der Ausspruch gethan werden: Shakespeare's spätere Dramen sind mehr dramatische Dichtungen, als bühnenfähige Dramen.

Das tritt schon in den unmittelbar nach Macbeth verfaßten Römerdramen ziemlich deutlich hervor. Shakespeare wandte sich nach Beendigung seines gewaltigen tragischen Cyclus auf's Neue dem historischen Drama zu, d. h. von der Betrachtung der Conflicte des individuellen Lebens wandte er sich zu den Problemen des Staatslebens. Nun stehen die Römerdramen schon deshalb höher als die englischen Historien, weil in ihnen der Dichter mit viel größerer Erfahrung und Einsicht an seine Aufgabe herantrat; weil er jetzt eine viel größere Reife besaß und sein Charakter fest ausgeprägt war, ist die Ausführung dieser Dramen weniger ungleich, als die der einzelnen Stücke aus der englischen Geschichte. Shakespeare entbehrte freilich der eigentlich gelehrten Kenntniß des römischen Lebens, und in diesem einen Punkte muß man zugestehen, daß ihn Ben Jonson übertraf; wie wenig aber die philologisch-antiquarische Gelehrsamkeit ein Vorzug ist für die freie dichterische Composition, wird aus einem Vergleich von Ben Jonson's Sejanus und Catilina mit Shakespeare's Römerdramen klar genug. Shakespeare erkannte als echter Dichter in jeder Zeit und unter jedweder Hülle den menschlichen Gehalt, und so sind seine Römer auch vor allen Dingen Menschen; Charaktere hat er also auch hier vortrefflich hingestellt und man fühlt, daß man es mit wirklichem Fleisch und Blut zu thun hat, nicht mit einem kalten Schemen, wie ihn die Phantasie des Gelehrten heraufbeschwört. In einzelnen Fällen freilich läßt sich darüber streiten, ob Shakespeare die Personen historisch richtig aufgefaßt hat. Das ist aber etwas ganz untergeordnetes bei einem Dichterwerke: in erster Linie handelt es sich bei einem solchen nicht um die historische Treue, sondern um die ideelle Richtigkeit und Einheit der Schilderung eines dramatischen Charakters. Sind doch auch die Historiker von Fach oft über Charaktere und Beweggründe sehr verschiedener Ansicht! Wer kann es da dem Dichter verargen, daß er sich die ihm passende, d. h. die poetisch angemessene Be-

urtheilung aneignet? Ja man möchte fast die Behauptung wagen, daß in manchen Fällen es der feinfühligen Intuition eines wahren Dichters von Gottes Gnaden noch eher gelingen wird, aus der Schale des äußeren historischen Factums das allgemein menschliche, wirksame Motiv herauszufinden, als der angestrengten Forschung des fleißigen Historikers, welcher oft das Allgemeine weniger in das Auge faßt, während ihm die Aufhellung einzelner Punkte über Erwarten gelingt.

Jedenfalls wird man zugestehen, daß Shakespeare seinen Cäsar mit wunderbarer Hoheit der Gesinnung und einer wahrhaft königlichen Seele ausgestattet hat, während er zugleich mit seltener Unparteilichkeit versteht den edeln Charakter des Republicaners Brutus in helles Licht zu stellen. Beide fallen, weil sie nach echter Art großer Seelen ein übergroßes Vertrauen in die von ihnen vertretenen Richtungen setzen. Cäsar vertritt das monarchische Princip, da er allein in sich die Kraft fühlt den Staat von der Mißregierung der vielköpfigen Hydra der Adelspartei zu retten; Brutus hingegen fällt als Vorkämpfer einer idealen Republik, das Opfer einer edeln, großherzigen Täuschung, denn einer solchen Staatsform ist das gesunkene Rom gar nicht mehr fähig, wie uns in der berühmten Streitscene zwischen Brutus und Cassius vor allen Dingen deutlich wird. Wie wenig übrigens Shakespeare in diesem Stücke eine Schilderung persönlicher Schicksale bezweckt hat, zeigt sich am Besten darin, daß es gar keine persönliche, sondern blos eine sachliche Einheit besitzt: ein Umstand, welcher den Tadel hervorgerufen hat, das Stück zerfalle in zwei ungleich behandelte Hälften und es sei kein eigentlicher Mittelpunkt des dramatischen Interesses vorhanden. Diesen Tadel erkennen wir bis zu gewissem Grade als berechtigt an: er steht mit den von uns zu Anfang dieses Abschnittes gemachten Bemerkungen in Einklang. Bei alledem bleibt dieses Drama, wenn man von dem letzten Acte absieht, in dem wirklich zuviel

Schlachtgetümmel und Hin= und Hereilen ist, von bedeutender Bühnenwirkung: Reden wie die des Cassius I, 2, 90—130, oder der Bericht des Casca in derselben Scene, oder die Senats=scene mit der Ermordung Cäsars, oder die Leichenrede des Antonius, oder endlich die schon erwähnte Streitscene zwischen Brutus und Cassius — solche Stellen tragen eben den Stempel des höchsten Genies und sie genügen, um dem Stücke auf unserer Bühne stets einen ehrenvollen Platz zu sichern.

Uebrigens findet sich bei aller Lockerheit des dramatischen Baues auch hier feine Berechnung in der Gegenüberstellung der Charaktere: den beiden großen Vertretern der Haupttendenzen der Zeit, Cäsar und Brutus, stehen die nur egoistisch angelegten und deshalb kleineren, Antonius und Cassius, zur Seite; Parallelismen dieser Art liebt Shakespeare ja so sehr. Daneben ist eine reiche Fülle von Personen zweiten Ranges, alle scharf und klar gezeichnet (selbst Cicero und Lepidus, die doch nur vor unsern Augen vorübergleiten, sind scharf umrissene Bilder!), und jede ist auf den Effect des Ganzen berechnet. Ganz richtig sagt Goethe: „Im Cäsar bezieht sich Alles auf den Begriff, daß die Bessern den obersten Platz nicht wollen eingenommen sehen, weil sie ewig wähnen in Gesammtheit wirken zu können" — es behandelt also dieses Drama eine Stufe in dem Uebergange von der Republik zur Monarchie. Seine nothwendige Ergänzung findet es in Antonius und Kleopatra — meiner Ansicht nach einer der vortrefflichsten Schöpfungen Shakespeare's, weil er darin einen der dramatischen Form widerstrebenden Stoff geschmeidig machte und sowohl in dem zwischen Handeln und Genießen hin= und her=schwankenden Antonius, wie in der „bunten, gleißenden Schlange des alten Nils" zwei gewaltige, beinahe dämonische Gestalten geschaffen hat, welche uns für psychologische Studien höchst interessant erscheinen müssen. Römischer Stolz und die Pracht des Orients lassen sich schwerlich vortrefflicher schildern als es hier geschieht.

In dem ganzen Stücke ist eine Pracht der Farben, eine Gluth der Phantasie und Sprache, wie sie selbst bei Shakespeare überrascht; es ist die Sonne Aegyptens, der von dem Nil geschenkte Reichthum des Landes, die mystische Weisheit einer uralten Religion, der raffinirte Luxus des alexandrinischen Hofes — Alles tritt uns auf's Ueberraschendste entgegen. Dabei spricht das Ganze „mit tausend Zungen, daß Genuß und That unverträglich sei",*) indem der thatkräftige, heldenhafte und edelmüthigere Antonius von dem klugen, berechnenden, kalten Octavian überwunden wird. Antonius und Kleopatra sichern sich unsere Sympathie durch ihren Tod; er stirbt als wackerer Krieger und zugleich als Liebender; sie bleibt Königin selbst im Tode:

Gib Krone mir und Kleid! Ich fühl' in mir
Unsterblich Sehnen. Nun soll diese Lippe
Nicht netzen mehr Aegyptens Traubensaft.
Ich komme, mein Gemahl!
Jetzt sei mein Muth mein Recht auf diesen Namen.
Ganz Feu'r und Luft geb' ich dem niedern Leben
Die andern Elemente.

Gegenüber dieser Größe erscheint Octavian niedrig und unbedeutend bei allem äußern Erfolg, wenn er auch hundertmal der Sieger ist.

Für Antonius und Kleopatra haben wir einen festen chronologischen Anhalt, da es 1608 in die Register der Buchhändlergilde eingetragen wurde, also wohl 1607 entstanden sein wird. Für Cäsar fehlen uns zwar bestimmte Angaben, doch deutet Alles darauf hin, daß es um 1606 verfaßt ist.**) Shakespeare's Quelle für beide Stücke und für den Coriolan war North's Uebersetzung des Plutarch. Der Coriolan ist offenbar das späteste und auch am Meisten durchdachte Stück unter diesen Römer=

*) Goethe, Stuttg. 1858, Bd. 13, S. 591.
**) Ulrici, Sh.'s Dr. K., 2, 430.

dramen, erst 1609 oder 1610 entstanden. Goethe sagt: „Durch den ganzen Coriolan geht der Aerger durch, daß die Volksmasse den Vorzug der Bessern nicht anerkennen will"; in andern Worten, Shakespeare hat hier den Kampf der beiden Hauptarten der republikanischen Staatsform dargestellt, der aristokratischen und demokratischen. Coriolan ist ein echter Patricier mit allen Fehlern und Tugenden — „ein Mann von Ehre, allein von der besonderen Standesehre, die das Junkerthum unserer Zeit für sich als etwas Besonderes in Anspruch nimmt" (Benedix S. 336). Trotzdem daß Coriolan edelmüthig ist, hindern ihn die Vorurtheile seines Standes den Werth Anderer zu würdigen, und gerade diese Verkennung des wirklichen Menschenwerthes rächt sich an ihm auf das Schwerste. Was Coriolan für Recht hält, ist eben nur Vorrecht, und kann deshalb keine allgemeine menschliche Geltung in Anspruch nehmen, es muß den veränderten Zeitumständen weichen. Nun ist Coriolan aber nicht blos ein edler Patricier, sondern auch ein edler Mensch; sobald seine rein menschlichen Gefühle, erregt durch das Flehen seiner Mutter, mit seinen aristokratischen Ansichten und Handlungen in Conflict kommen, siegt bei ihm gerade das Menschliche, das ewig Geltende, wenn dieses auch wiederum seinen Untergang herbeiführt.*) In dieser Weise behandelt Coriolan neben dem staatlichen noch ein rein persönliches, ethisches Problem. Daß Shakespeare die Volksmasse und ihre Tribunen nicht so günstig schildert, wie es eifrige Demokraten wohl wünschen, liegt ganz einfach daran, daß die einzelne Persönlichkeit jedem Dichter eine willkommnere Aufgabe ist als die Schilderung eines Collectivbegriffs, und daß außerdem eine zügellose Volksmasse kaum für den Dichter, dessen Beschützer der Aristokratie angehörten, etwas Homogenes oder Anziehendes gehabt haben kann. Es ist dies ein Punkt, der von Rümelin

*) Ulrici a. a. O. 2, 411—414.

schon für die englischen Historien hervorgehoben und von Benedix in gewohnter Weise übertrieben worden ist. Wir werden von ihm belehrt, daß Shakespeare mit seiner Zeit, d. h. mit seinem Volke sehr zerfallen war (S. 141), daß er aristokratische, junkerhafte Schrullen hatte (S. 156) und demgemäß das Volk stets als Pöbel darstellte und schlecht zu machen suchte. Selbst wenn dieses, so stark ausgedrückt, wahr wäre, würde es den Dichterruhm Shakespeare's nicht im Geringsten verkleinern, außer vielleicht bei einem enragirten Demokraten. Es soll gerne und freudig zugestanden werden, daß nur ein Dichter, unser Schiller, mit großen Volksmassen in der edelsten Weise auf der Bühne umzugehen weiß; aber auch Shakespeare versteht Leute aus dem Volke mit der größten Lebendigkeit und Wahrheit vorzuführen, und ob er das mit aristokratischer oder demokratischer Tendenz thut, ist für die Abschätzung des dichterischen Werthes seiner Leistung vollständig gleichgiltig.

Coriolan wird sich schwerlich für die Bühne eignen — wenigstens ist uns nichts von einem derartigen Erfolge des Stückes bekannt geworden; aber jeder Leser fühlt, daß er es hier mit einer gedankenschweren Arbeit, die voll von Staatsweisheit ist, zu thun hat. Der englische Kritiker Hazlitt sagt, wer Coriolan recht durchstudire, könne sich dadurch das Durchlesen der Debatten im Ober- und Unterhause seit der französischen Revolution ersparen. Die Diction ist durchdacht, scharf, oft springend, und erinnert mehr an Macbeth als an andere Stücke. Dabei fehlt es aber nicht an einzelnen gemüthreichen Zügen, z. B. wie die Mutter Coriolan's, Volumnia, sich bei der Nachricht von den glorreichen Siegen ihres Sohnes gehoben fühlt, während seine Gattin Virgilia nur um das Leben des theuern Gemahls bangt.

Wenn die Werke Shakespeare's nach 1606 an Bühnenwirkung entschieden verlieren, aber in Gedankentiefe denselben Werth behalten wie seine größten Meisterwerke, so mag dies damit

zusammenhängen, daß der Dichter sich nun von der Bühne nach seinem Geburtsorte zurückgezogen hatte und fortan dort im zufriedenen Genusse seines wohlerworbenen Gutes lebte. Man hat, wie mir dünkt, mit Recht darauf hingewiesen, daß sich in den Sonnetten tiefer Schmerz ausspricht über die Verachtung, welcher einmal der Anschauung der Zeit gemäß, in England so gut wie in andern Ländern (man denke an Molière's Begräbniß!) der Schauspieler ausgesetzt war. Es ist nicht hoch genug anzuschlagen, daß wir, bei aller sonstigen Dürftigkeit der Nachrichten über Shakespeare's Lebensgang, doch hinreichend unterrichtet sind um zu wissen, daß derselbe Dichter, der uns in seinen Werken soviele Beweise eindringenden und gemüthvollen Nachdenkens über die Probleme einer sittlichen Lebensführung hinterlassen hat, auch in seinem Leben wirklich sich von dem wüsten Treiben der Klasse, aus welcher er doch einmal hervorgegangen war und unter welcher er sich zunächst zu bewegen hatte, auf das Vortheilhafteste unterschied. Es würde schwer sein einen andern Dramatiker der damaligen Zeit anzuführen, der als armer Mensch in die große Hauptstadt verschlagen, nach zwanzigjähriger Arbeit sich mit geachtetem Namen und gesichertem Vermögen von der Bühne hätte zurückziehen können. Blicken wir auf den bedeutendsten andern Dramatiker dieser Zeit, Ben Jonson, dem doch die Sonne der königlichen Gunst weit reichlicher strahlte als unserm Shakespeare. Trotz seines Gehaltes als gekrönter Dichter (poet laureate) blieb Ben Jonson stets arm, und aus seiner spätern Zeit besitzen wir eine an den König gerichtete Bittschrift, worin er auf das Jämmerlichste über sein Elend und seine Armuth klagt. Kaum glaublich erscheint es, daß man von feindlicher Seite neuerdings Shakespeare den Vorwurf der geschäftsmäßigen Ausnutzung seiner Kunst in hämischster Absicht gemacht hat: als habe ihm die ideale Seite seines Berufes weniger am Herzen gelegen, weil er es zugleich verstand durch vernünftige Führung seines Lebens und

praktische Wahrung seiner äußeren Interessen sich eine geachtete Stellung unter seinen Zeitgenossen zu sichern! Freilich brauchte man bei Shakespeare's Tode nicht wie bei dem manches andern Dichters zum Besten seiner Hinterbliebenen an die Mildthätigkeit seiner Nation zu appelliren: er hinterließ ihnen genug und übergenug, und ein bleibendes Denkmal der dem Dichter von seinen Mitbürgern gewidmeten Achtung ist sein Grab und Denkmal in der Kirche von Stratford on Avon.

In dieser ehrenvollen Zurückgezogenheit dichtete Shakespeare seine späteren Dramen, sie waren ihm, der an die dramatische Form durch lange Kunstübung gewöhnt war, der natürliche Ausdruck seines auf den großen und kleinen Kosmos — die Welt und den Menschen — bezüglichen Nachdenkens. Wen will es wundern, wenn die Gedanken des Dichters, von dem gewiß mehr als einem Andern gesagt werden darf, daß sein Alter nicht nach Jahren zu zählen war, der sich früh alt fühlen durfte, im Laufe der Zeit immer ernster, feierlicher, in gewisser Beziehung trüber wurden? Wer will es unternehmen solche Probleme, wie sie uns in Timon von Athen und in Maß für Maß vorgeführt werden, von den Gesichtspunkten aus zu beurtheilen, die sich vielleicht dem Dichter selbst — aus einem oder dem andern Anlasse — geboten haben mögen? Solche Stücke sind Räthsel, die sich dann nur lösen würden, wenn wir mehr Einblicke in das Gemüthsleben Shakespeare's in seiner letzten Zeit thun könnten, als es uns vergönnt ist. Aber den Abschluß seines Sinnens kennen wir; es ist uns erlaubt die Sonne, deren hellen Mittagglanz wir anstaunten, mit wehmüthigem Gefühle untergehen zu sehen: schön und lieblich strahlt sie auch noch im Abendglanze!

XIII.

Es hat sich uns schon öfter im Laufe dieser Betrachtungen als eine Verkehrtheit des neuesten Be- und Verurtheilers der Shakespeare'schen Dramen erwiesen, daß er an alle Stücke den gleichen, rein äußerlichen, von der Bühne hergenommenen Maßstab anlegen will und damit ihre Größe zu erschöpfen glaubt. Wohl darf man an einen Dramatiker auch die Anforderung stellen, daß seine Werke den Bedürfnissen der Bühne entsprechen sollen, und es ist gewiß wahr, daß Shakespeare den Bedürfnissen seiner Bühne, die freilich sich von der unserigen in vielen wichtigen Dingen, vor Allem durch den Mangel an Decorationen, unterschied, Rechnung zu tragen verstand. Dasjenige, was nicht mehr für unsere complicirtere Bühne paßt, auch gleich deshalb für verfehlt zu erklären, wie es Benedix stets thut, ist wahrhaftig kindisch, denn es beruht ein solcher Tadel auf der merkwürdigen Annahme, daß unser „moderner Guckkasten" das Ideal einer Bühne erfülle. Daß unseren Regisseuren die Shakespeare'schen Stücke recht viel Schwierigkeiten durch ihre Inscenirung machen, glauben wir herzlich gern, und schreiben sogar viel von der Verbissenheit und dem Aerger, welcher sich so oft bei Benedix wegen des unnützen Scenenwechsels, des Auftretens überflüssiger Personen und wegen der von ihm als „Episoden" bezeichneten Scenen Luft macht, den Schwierigkeiten zu, welche dieser wackere „Dramaturg" bei der Inscenirung der Werke des großen Britten gefunden haben mag. Freilich, Benedix'sche Stücke insceniren sich viel leichter! Aber hat nicht schon Schiller von dem „Hundegebell der Dramaturgen" bei dem Schatten Shakespeare's geredet? Lasse man sie also kläffen, so lange es dabei bleibt: nur den Hund, der vom Kläffen zum Beißen hat übergehen wollen, darf man wohl mit einem tüchtigen Fußtritt abfertigen!

Wir fanden unsern Dichter schon bei Gelegenheit des Macbeth in Berührung mit dem Hofe, und es erschien uns wahrscheinlich, daß er dieses Stück, wenn nicht auf Wunsch König Jacob's I., so doch ihm zu Gefallen geschrieben habe: — natürlich mag dabei der Shakespeare-hassende Demokrat von Fürstenknecht, Augendienerei, Schmeichelei 2c. reden; es kümmert uns nicht! Wir finden es höchst erfreulich, daß unser Dichter auch von dem Beherrscher seines Vaterlandes, dessen Stolz heute nicht zum Geringsten in Shakespeare besteht, nicht unbeachtet geblieben ist: die leichtfertig ausgesprochene Anklage seiner Verkleinerer widerlegt sich am Besten durch die Thatsache, daß nicht Shakespeare, welcher ein ruhiges, geachtetes Leben in Stratford vorzog, zum Hofdichter ernannt wurde, sondern sein schon erwähnter Rival Ben Jonson. Gerade dieser aber bezeugt in seinen vortrefflichen Versen „Zum Andenken an meinen geliebten William Shakespeare", die der ersten Gesammtausgabe der Dramen vorgesetzt sind, wie sehr auch die Aufmerksamkeit der Herrscher unserm Shakespeare zugewandt war:

Sweet Swan of Avon! what a sight it were
To see thee in our waters yet appear,
And make those flights upon the banks of Thames,
That so did take Eliza and our James!

Wir finden weitere Berührung mit dem Hofe in zwei anderen Stücken aus dem Schlusse der dichterischen Wirksamkeit Shakespeare's in Heinrich VIII. und dem Sturm. Das letztgenannte Stück, unter den uns erhaltenen das letzte Kind der Shakespeare'schen Muse, soll unsere Aufmerksamkeit hier beschäftigen, obgleich, oder nein, gerade weil der letzte Beurtheiler dasselbe für „eines der schwächsten Stücke Shakespeare's" erklärt (S. 272), und uns rundweg versichert: „Wenn jemand das Stück heute schriebe, er würde weder einen Verleger dafür finden noch es auf irgend einer Bühne zur Darstellung bringen." (S. 260.) „Trotz

des Entzückens der Shakespearomanie finde ich in demselben auch nicht das Geringste, was mir gefällt.“ (S. 261.) Wir haben allerdings schon die Erfahrung gemacht, daß Herr Benedix sehr schwer zu befriedigen ist!

Wie viele Studien erforderlich sind, ehe man sich erlauben darf über ein Shakespeare'sches Werk eine auf Beachtung Anspruch erhebende Ansicht vorzutragen, kann, wer die nöthige Geduld und Ausdauer besitzt, aus J. Meißner's vortrefflicher Monographie über den Sturm*) ersehen: dort kann man lernen, mit welcher Sorgfalt der Dichter eine Quelle nach der andern für sein Werk ausbeutete, und wie ihm schließlich eine einheitliche Schöpfung durch die kunstvolle Verbindung des mannichfaltigsten Materials erwuchs. Auf der Grundlage eines deutschen Stückes, Jacob Ayrer's „Comedia von der schönen Sidea“, mit Benutzung einer reichhaltigen weiteren Lectüre und Hinzuziehung gleichzeitiger Reiseberichte, dichtete Shakespeare seinen Sturm aller Wahrscheinlichkeit nach im Herbste oder Winter 1612. Mit diesem Stücke hatte Shakespeare die Absicht der Bühne Lebewohl zu sagen, den Zauberstab niederzulegen, den er so lange mächtig geschwungen hatte.**)

Aus der im 4. Acte eingelegten Maske hat man geschlossen, daß der Sturm in der uns vorliegenden Gestalt bei einer Hochzeitfeierlichkeit gespielt wurde, und es ist mit ziemlicher Gewißheit die Ansicht durchgeführt worden, daß der Sturm mit zu den

---

*) Dessau, A. Reißner, 1872 (149 S.)

**) Nach der Ansicht der meisten Shakespearekritiker ist allerdings Heinrich VIII. noch später gedichtet als der Sturm. Indessen hat diese Ansicht begründeten Widerspruch erfahren von dem vortrefflichen Shakespeareforscher Karl Elze: man sehe vor allen Dingen seine soeben erschienene Ausgabe von S. Rowley's When you see me, you know me, besonders S. 109. Meißner setzt Heinrich VIII. später als den Sturm.

Stücken gehörte, welche während des Jahres 1613 zur Feier der Vermählung des Pfalzgrafen Friedrich mit der Prinzessin Elisabeth (der späteren Winter-Königin) am Hofe aufgeführt wurden.*) Diese Ansicht harmonirt so vortrefflich mit der ganzen Tendenz des Stückes und den übrigen Zeitanspielungen (wie man das des Weiteren bei Meißner nachlesen kann), daß wir derselben unsere Beistimmung nicht versagen dürfen.

Indessen auch hier, wie im Macbeth, hat der Dichter bei aller Rücksicht auf den Fürsten, dem es zu gefallen galt, doch eine weit über die äußere Veranlassung hinausgehende tiefere Bedeutung in sein Werk zu legen gewußt.

Ein Vergleich mit dem Sommernachtstraum bietet sich von selbst und ist auch von Ulrici mit gewohnter Feinfühligkeit ausgeführt worden. Zwischen den Sommernachtstraum, dieses reizendste, neckischste, phantasievollste aller Shakespeare'schen Dramen, und den Sturm, den man nicht unpassend als einen Herbstnachmittagtraum bezeichnet hat, stellt sich bedeutsam genug ein so gewaltiges Stück wie Macbeth. Der Gegensatz zwischen dem Sommernachtstraum und Macbeth ist mit einer solchen Wahrheit dargestellt worden von M. Bernays**), daß uns dieser Gelehrte und sein Verleger wohl verzeihen, unsere Leser nur danken werden, wenn wir die betreffende Stelle unserer Arbeit einverleiben.

„Die beiden Dramen (Macbeth und Sommernachtstraum) bezeichnen die entgegengesetzten Enden der Shakespeare'schen Poesie. Im Macbeth eröffnen sich die Tiefen des sünd- und schuldvollen Erdendaseins, aufgewühlt von den Leidenschaften der Menschen, denen die Mächte der Finsterniß sich gesellen, um zu Ge-

---

*) Meißner, S. 111 ff.

**) „Zur Entstehungsgeschichte des Schlegel'schen Shakespeare", Leipzig 1872, S. 58.

waltthaten zu verlocken und den schwankenden Sterblichen in ewiges Verderben hinabzureißen. Der Sommernachtstraum läßt uns in eine liebliche, dunkelhelle Wunderwelt blicken, über welcher mit ungewissem, verwirrendem Schein das Mondlicht spielt, in der, ungebunden aber zierlich, der kecke Elfenscherz sich regt. Da weiß man Nichts von Schuld und Strafe; da darf uns die Leidenschaft nur ergötzen, nicht erschüttern; da muß das Derbste dem Zartesten sich gatten. Die luftigen Geister scheinen nur deshalb mit harmloser Lust das Wollen und Bestreben der Menschen falsch zu lenken, damit alles Verwickelte und Verschlungene hernach desto gefälliger und befriedigender sich auflöse. Wenn der Dichter im Macbeth unser Gemüth mit der ganzen Wucht des Erdenlebens belastet, so bannt er aus diesen sommernächtlichen Spielen jede irdische Schwere, an welche nur das Gebaren der Handwerksleute auf das Lustigste erinnert. In beiden Werken ist das Aeußerste und Letzte gewagt, über das hinaus Nichts mehr zu wagen blieb."

In dem Sturm werden wir auch in die Geisterwelt eingeführt; es sind aber nicht neckische, lustige Gestalten, die mit dem Menschen ihr Spiel treiben; es sind auch nicht bösartige Schicksalsschwestern, die den Menschen zum Bösen locken — nein, es sind nicht die Geister, welche hier über den Menschen Gewalt haben, sondern im Gegentheil der weise, edle Idealmensch, der durch seine Macht die Kräfte der Natur sich dienstbar macht, beherrscht hier auch die luftigen Geister und zwingt sie seine Befehle auszuführen. Ist es nicht ein bedeutsamer Abschluß für Shakespeare's dichterisches Denken, daß er schließlich den weisen Mann als Herrn der Geister hinstellt?

Dieser Prospero ist freilich — nach Benedix — „ein herzlich langweiliger Gesell, der immer in salbungsvollen Redensarten spricht und entschieden an einen Nachmittagsprediger erinnert." (S. 264.) Eins ist dabei wahr, daß die ganze Handlung Nach=

mittags spielt; der Schiffbruch findet am Mittag statt und das Ganze schließt mit Sonnenuntergang, um sechs Uhr. Wir sind also in einen herbstlichen Nachmittag versetzt und können Herrn Benedix verzeihen, wenn er da lieber ein Nachmittagsschläfchen abhält, als ein zu so ernsten Betrachtungen herausforderndes Stück wie den Sturm liest und Prospero's Predigten anhört! Nur soll er dann aber nicht kritisiren wollen!

Freilich ist es wahr, daß ein Charakter, dessen endlicher Beschluß in dem Stücke lautet:

> Dann zieh' ich in mein Mailand, wo mein dritter
> Gedanke soll das Grab sein —

für den Verfasser leichter, amusanter Lustspiele wenig Anziehendes haben kann! Für denjenigen aber, welcher Shakespeare's Laufbahn mit liebevoller Theilnahme bis an's Ende verfolgt, muß ein so tiefernst gestimmter Charakter eine außerordentliche Anziehungskraft besitzen, weil man sich eben kaum der Ansicht verschließen kann, daß hier Shakespeare sich selbst darstellt. Dieselbe Wehmuth und Resignation spricht sich aus in den berühmten Versen:

> Wie dieses Scheines lock'rer Bau, so werden
> Die wolkenhohen Thürme, die Paläste,
> Die hehren Tempel, selbst der große Ball,
> Ja, was daran nur Theil hat, untergehn;
> Und, wie dies leere Schaugepräng' erblaßt,
> Spurlos verschwinden. Wir sind solcher Zeug
> Wie der zu Träumen, und dies kleine Leben
> Umfaßt ein Schlaf.

Die Weisheit Prospero's wird nun von Benedix ganz besonders deshalb in's Lächerliche gezogen, weil Prospero es unternommen hatte, ein solches Wesen wie Caliban menschlich zu machen. „Der Sohn eines Teufels und einer Hexe, ein halber Fisch von Gestalt soll menschlich werden. O Prospero, du hast dein Leben lang studirt, aber gelernt scheinst du zu wenig zu haben.“ (S. 271.)

Wohl bleibt ein Wesen wie Caliban, das auf der untersten Stufe der Menschheit, zugleich aber auf der obersten der Thierwelt steht und also offenbar die Entwickelung vom Thier zum Menschen veranschaulichen soll, auf der Bühne ein sehr bedenkliches Experiment. Aber der Dichter, welcher Puck und Ariel, sowie die Hexen im Macbeth geschaffen und so kühn in das Geisterreich gegriffen hatte, glaubte auch dies wagen zu dürfen, und wenn wir auch einen Caliban mit mehr Wunder als Bewunderung betrachten, so finden wir doch auch in ihm einen Beweis von dem eigenthümlichen Nachsinnen unsers Dichters über ein Problem, das gerade jetzt wieder die Aufmerksamkeit der Denkenden in Anspruch nimmt. Es war in Werken, welche Shakespeare nachweislich gelesen hatte, die Behauptung von einem glücklichen, seligen Zustande des Menschen auf der untersten Stufe der Entwickelung aufgestellt worden; diese soll hier widerlegt werden. Sprechen und Denken hat Prospero den Caliban wohl lehren können, aber die diesem Wesen angeborene Verderbtheit des Herzens kann er nicht entfernen, so sehr er sich auch bemühen mag — weil eben sich die ursprüngliche Natur mit aller Weisheit, aller Güte nicht austreiben läßt. So wird Prospero allerdings das Opfer eines Irrthums, aber eines edeln, den wir uns hüten wollen zu einer Anklage gegen ihn zu verwenden.

Eine der lieblichsten Gestalten im Sturm ist die jungfräuliche Miranda, und die Scenen, in welchen sie mit Ferdinand erscheint, athmen einen eigenthümlichen, anmuthigen Geist. Ebenso weit entfernt von der leidenschaftlichen Liebe Julia's und Romeo's, wie von der ganz aus seelischen Motiven entspringenden Zuneigung Desdemona's und Othello's, begegnen sich hier zwei reine, unverdorbne Seelen, welche sich gegenseitig anziehen, und mit der größten Zartheit weiß der Dichter ihre Verbindung zu schildern. Wohl hat auch hier Benedix unreine Bemerkungen gemacht und Miranda zu verunglimpfen gesucht: denn wie sie

in ähnlicher Weise wie Julia, aber bei alledem doch aus verschiednen Motiven, sich dem Geliebten selbst anbietet mit den schönen Worten:

> Fort, blöde Schlauheit;
> Führ' du das Wort mir, schlichte, heil'ge Unschuld,
> Ich bin eu'r Weib, wenn Ihr mich haben wollt —

knüpft er daran die Bemerkung, diese Rede sei geradezu lächerlich. „Die wahre Unschuld", sagt er S. 265, „besteht eben darin, daß sie von Schuld nichts weiß, also auch nichts vom Gegentheil. Die Unschuld, die sich selbst als Unschuld kennt, ist keine, am Wenigsten, wenn sie sich kokett selbst anredet. Also von dem Verhältniß eines Weibes zum Manne ist sie doch gut unterrichtet. Und viel schlichte, heil'ge Unschuld kann ich auch darin nicht erblicken, daß ein Mädchen sich einem Manne anbietet." Wenn man die Bemerkung erlaubt, ist ein Mädchen von Miranda's Alter, das über das Verhältniß des Weibes zum Manne aller Kunde entbehrt, nicht unschuldig, sondern einfältig und geradezu eine Gans! Sie weiß, was in diesem Punkte die Mutter Natur einmal gefügt hat; sie mag immerhin auch wissen, daß aus diesem Natürlichen unter Umständen eine Sünde werden kann — denn wie könnte sie sonst die Sünde vermeiden, wenn sie nicht wüßte, daß eine solche möglich sei? —: aber sie setzt mit edler Einfalt in den Mann, welchem sie ihr Herz schenkt, soviel Vertrauen, daß sie ein reines Gefühl vor ihm nicht kokett verbergen will. Beinahe ekelt es uns aber auf einen andern Gegenstand einzugehen, welchen Benedix doch ohne Weiteres zur Sprache bringt. Gleich zu Anfang werden der jungfräulichen Miranda die Worte in den Mund gelegt:

> Ich sündigte, wenn ich von eurer Mutter
> Nicht würdig dächte; mancher edle Schooß
> Trug schlechte Söhne schon.

Hiezu bemerkt Benedix (S. 264): „Diese Worte verrathen eine gute Kenntniß von der Erzeugung des Menschen. Zur echten jungfräulichen Unschuld gehört aber in diesem Punkte Unerfahrenheit, ja eine gewisse Unkenntniß." Das ist ganz einfach unwahr, und der Jüngling wäre zu bedauern, der ein so merkwürdig unschuldiges Wesen heimzuführen das Glück haben würde. „Und wie kommt dies Mädchen zu dieser Kenntniß, die als dreijähriges Kind auf diese Insel kam, die nie einen Mann gesehen hatte außer ihrem Vater, nie ein Weib als sich selbst? Hat ihr Prospero etwa physiologische Vorlesungen gehalten?" Die letzte Frage verräth einen so bedauerlichen Mangel an Zartgefühl, daß man sich durch sie zu ganz eigenen Gedanken angeregt fühlt über den Mann, welcher sich herausgenommen hat über Shakespeare's Wirkung auf unsere Frauen warnende Worte auszustoßen! Man sieht aber auch hier, wie schon in andern Fällen, mit welch' wunderbarer Nachlässigkeit Benedix den Dichter gelesen haben muß, den er zu kritisiren unternimmt. Es wird uns nämlich ausdrücklich gesagt, daß Caliban Miranda Gewalt anzuthun versucht habe: wohl weiß sie also, was der thierische Trieb hier ist, und wie die Natur diese Verhältnisse gestaltet hat, und sie darf demnach einen Ausdruck brauchen, an welchem die natürliche Sprache unserer Altvordern nicht den geringsten Anstoß nahm. Aber Benedix gehört zu der feinen Classe von Leuten, welche sich die Ohren zuhalten, wenn ein Mädchen aus den „besseren Ständen" von „Hosen" redet! Es fragt sich immerhin noch, wer in That und Wahrheit das unschuldigere Geschöpf ist, die Berlinerin, welche sich ziert den Ausdruck „Hosen" nur in den Mund zu nehmen, oder das spartanische Mädchen, das mit dem Jüngling um die Wette lief, der nicht einmal Hosen trug! Nein, es gehört geradezu ein verderbter Geschmack oder Verbissenheit dazu, die Shakespeare'sche Miranda wegen solcher Dinge zu tadeln: sie ist und bleibt eine der lieblichsten Frauengestalten unseres Dichters.

Es mag bei dieser Gelegenheit erlaubt sein den Wunsch auszusprechen, daß eine geistreiche und sinnige deutsche Frau uns eine Schilderung und Würdigung der Shakespeare'schen Frauengestalten bieten möge. Welche Mannichfaltigkeit Shakespeare auch hier besitzt, kann man sich leicht durch die einfache Aufzählung der Namen Viola, Portia, Beatrice, — Julia, Imogen, Miranda, Cordelia, Desdemona — Lady Macbeth und Kleopatra in's Gedächtniß zurückrufen. Jede dieser Gestalten schwebt als ein bestimmtes, klares Bild vor unsern Augen, und — sollt' ich mich täuschen? — jede von ihnen kommt uns vor als ein wirkliches, echtes Weib; selbst bei den höchsten Steigerungen der weiblichen Natur, wie bei Lady Macbeth, werden wir doch durch kleine Züge daran erinnert, daß sie immerhin dem schwächeren Geschlecht angehören — welches freilich starker Handlungen recht wohl fähig ist. Ich will mich absichtlich auf die Kritik der Shakespeare'schen Frauen nicht einlassen, wünsche aber, da Rümelin und Andere gerade sie wegen ihrer angeblichen Unrealität, Verschwommenheit und unsichern Zeichnung angegriffen haben, daß eine deutsche Frau — denn eine Brittin hat es schon gethan und sie denkt sehr verschieden von Rümelin — mit Rücksicht auf die neueste, von männlicher Seite ausgehende Kritik diesen Theil der Schöpfungen des großen Dichters beleuchten möge.

Doch um auf den Sturm zurückzukommen, so können wir nur ungern die Ansicht aufgeben, daß wir in ihm das letzte Werk unseres Dichters, den Schlußstein seines Dichtens und Denkens, vor uns haben. Es stände, wie oben bemerkt, nur Heinrich VIII. im Wege, und wir haben schon unsere Meinung dahin ausgesprochen, daß uns die für eine spätere Abfassungszeit dieses Stückes beigebrachten Beweisgründe durchaus nicht als zwingend erscheinen wollen. Wir wollen jetzt hinzufügen, daß nach der in England (wie es scheint) allgemein angenommenen Ansicht Spedding's und Fleay's Heinrich VIII. nicht unserm Dichter allein

seine Entstehung verdankt, sondern von ihm in Gemeinschaft mit Fletcher, und zwar als ein bloßes Gelegenheitsstück, verfaßt wurde. Dann haben wir aber jedenfalls das Recht, den Sturm in der eben angedeuteten Absicht für das Bild zu verwerthen, welches wir uns so gerne von unserm Dichter machen möchten.

Wenn auf dem vor 1598 gedichteten Sommernachtstraum die sonnige Heiterkeit der Jugend ruht, so spielt auf seinem Gegenstücke, dem Sturm, noch der milde, aber schon ernster und wehmüthiger stimmende Sonnenschein des herbstlichen Alters. Einige allgemeine Worte mögen hier ihre Stelle finden über die Komödien Shakespeare's, denen wir sonst in unsern Skizzen keine Aufmerksamkeit haben widmen können, weil wir dann Gefahr gelaufen hätten, schließlich ein förmliches Buch zu produciren. Es mochte dem Dichter eine Erholung sein neben der tragischen Auffassung des Lebens auch der komischen ihr Recht widerfahren zu lassen, ja sich zu Zeiten sogar ganz in die Welt der Phantasie zu flüchten. In seinen Komödien stellte sich Shakespeare in einen bewußten Gegensatz zu der gerade damals von Ben Jonson einseitig befolgten Richtung des Charakterlustspiels — einer Gattung, zu der sich bei Shakespeare allerdings die Ansätze finden, wie sich denn sogar nachweisen läßt, daß Ben Jonson in einzelnen seiner Charaktere bestimmte Gestalten Shakespeare's nachgebildet hat. Dabei ist aber der wesentliche Unterschied, daß Shakespeare nie die Schilderung eines Bramarbas oder Pedanten oder tiefsinnigen Narren oder erklärten Witzboldes zum Selbstzwecke macht oder eine solche Person scharf umrissen von Anfang an hinstellt und festhält, sondern seine Personen werden durch die Umstände bestimmt und beeinflußt und sind oft zu Ende sehr verschieden von dem, was sie zu Anfang waren. Außerdem sind sie blos Mittel zum Zwecke, sie stehen im Dienste einer höhern Idee. Wenn sich dies am Wenigsten von den Lustigen Weibern von Windsor behaupten läßt, in welchen wir der speci-

fischen Charakterschilderung und der Intrigue mehr Spielraum zugestehen müssen, so wird man zu erwägen haben, daß hier allen Nachrichten zu Folge der Dichter im Auftrage der Königin eine undankbare Aufgabe übernommen hatte, da diese Falstaff auch einmal verliebt sehen wollte. Es fragt sich, ob Elisabeth merkte, daß der Dichter sie eigentlich hinterging. Falstaff konnte seiner ganzen Natur nach nie und nimmer wirklich verliebt sein; der Dichter läßt ihn also sich blos verliebt stellen. In den Intriguen, welche gegen Falstaff in's Werk gesetzt werden, hat der Dichter mit großer Kunst ein poetisches Element benutzt, den Glauben an Elfen, von denen der gute Ritter auf's Amusanteste geplagt wird. Etwas der Art findet sich nicht bei Ben Jonson. Ueberhaupt ist bei den Shakespeare'schen Komödien noch eins zu bedenken, das uns sehr an Dickens erinnert. Ben Jonson ist stets ironisch und zwar in bitterer Weise, er ist stets satirisch; auch Shakespeare besitzt Ironie, aber wo sie sich zeigt, geschieht es in einer liebenswürdigen Art, es ist eine Ironie des Mitleids und der Liebe*), der man nicht gram sein kam und die nicht verletzt. Man fühlt bei Shakespeare stets, daß ihm seine dramatischen Charaktere wie Brüder gelten, mit denen er sich Freiheiten erlaubt, aber er will ihnen nicht wehe thun. Es zeigt sich auch hier, wie wenig Shakespeare's reicher Geist sich einseitig auf eine Gattung werfen konnte. Vielleicht war dies gerade das Einzige, das ihm die Natur versagt hatte; er konnte keine regelrechten und ordnungsmäßig bepflanzten Gemüsbeete anlegen, an denen sich der hausbackne Sinn des strengen pedantischen Kritikers erfreuen würde; sondern überall blühen bei ihm die Blumen der Poesie, von dem bescheidnen Veilchen bis zur stolzen, vollen Rose, und alle stehen sie einträchtig beisammen auf einem und demselben Beete. Ben Jonson hatte gewisser Maßen Recht: wäre Shake-

*) Ulrici 2, 247.

speare weniger verschwenderisch mit seiner Phantasie umgegangen, hätte er mehr mit ihr hausgehalten, so würde der gewöhnliche Mensch ihn besser verstehen können. Ja, dann wäre er aber nicht Shakespeare! Es wird berichtet, er habe in seinen Manuscripten selten etwas ausgestrichen, also Alles gleich aus einem Guß gearbeitet, gerade wie dies von Dickens gesagt wird. Wenn er im Fluß war, dann war es ein mächtiger Strom, der auch gelegentlich seine Ufer überfluthet; wenn er dichtete, dann war er wie im Wahnsinn, im wahren dichterischen Enthusiasmus, er war „des Gottes voll“:

Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erde nieder;
Und wie die schwang're Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts und giebt ihm festen Wohnsitz.

Wenn man doch diese Worte stets im Gedächtniß behalten wollte bei der Beurtheilung von Shakespeare's Werken! Sagt er selbst uns nicht ausdrücklich, daß die dichterische Phantasie auch vermöge der ihr eigenthümlichen Intuition Gebilde von unbekannten, also auch wohl von dem Dichter an sich selbst nicht nothwendiger Weise erfahrenen und erprobten Dingen vorführt? Man kann Shakespeare gewiß nicht vorwerfen — wie z. B. Milton im Samson Agonistes —, daß er fortwährend selbst uns aus seinen Personen anschaut. Hamlet und den Sturm ausgenommen, in denen beiden ein Stück eigenen Seelenkampfes stecken muß, möchte es schwer sein eine solche Behauptung von einer einzigen andern Gestalt Shakespeare's zu beweisen. Nun hat sich aber aus diesem Bestreben in Shakespeare's Werken immer eigene psychische Erlebnisse des Dichters zu entdecken, gar mancher Mythus gebildet, welcher der unbefangenen Auffassung nur hinderlich sein kann. Dazu gehört die Ansicht, daß der Dichter im Herbste seines Lebens einen starken Menschenhaß genährt

habe und daß sich öfter bei ihm eine tiefe Zerfallenheit mit dem Leben ausdrücke. Timon von Athen gehört allerdings zu Shakespeare's späteren Arbeiten, indessen soll auch dieses Stück nach dem Resultate der neuesten Forschungen ihm nicht vollständig gehören. Die Nothwendigkeit liegt entschieden nicht vor, in dieser allerdings gewaltigen Schilderung eines, man bemerke wohl, unvernünftigen Menschenhasses die eigene Gemüthsstimmung des Dichters zu erkennen. Timon und Lear berühren sich in einem wichtigen Punkte: daß es uns nämlich schwer fällt für den Helden volle Sympathie zu gewinnen. Beide handeln so unvernünftig, daß wir von vorneherein alles erwarten, das da folgen muß. Bei Lear kommt sein hohes Alter und der gegen alle Naturgesetze verstoßende Undank seiner leiblichen Töchter hinzu, um unsere Theilnahme ihm doch zu sichern; Timon aber kann man ebenso wenig in seinem Menschenhaß Recht geben, wie in seiner unbegrenzten Verschwendung. Ich bin weit davon entfernt zu verkennen, daß auch in diesem Stücke großartige, kraftvolle Stellen vorkommen, aber immerhin macht es mir den Eindruck eines mehr eilig hingeworfenen als eingehend durchdachten Stückes: ein Eindruck, der auch mit den Untersuchungen Fleay's wohl in Einklang zu bringen ist. Es fragt sich, ob Shakespeare nicht von Stratford aus Stücke zu liefern versprochen hatte, und dabei öfter mehr oder weniger hastig Arbeiten auf die Bühne lieferte, denen er längeres Leben selbst nicht zugetraut haben würde. Es existirten ältere Bearbeitungen des Stückes; vielleicht wollte man den Stoff auf's Neue auf die Bühne bringen, und Shakespeare lieferte die neue Bearbeitung im Auftrage der Direction. War dem so, dann sollte man gewiß dieses Stück nicht für des Dichters eigene Stimmung ausbeuten. Auch läßt sich Alcibiades in den Schlußworten des Ganzen kaum weiter über die Rechtfertigung von Timon's Handeln aus; er sagt: „Gestorben ist der edle Timon; künftig mehr von ihm“ — was beinahe klingt, als

hätte Shakespeare vorgehabt später wieder zu dem Gegenstande zurückzukehren. Die letzte Zeit Shakespeare's bietet uns ein anderes Räthsel in Troilus und Cressida, einer höchst ungleichen, doch an einzelnem Herrlichen reichen Arbeit, wo gleichfalls Fleay und Andere die durchgehende Abfassung von Shakespeare's Hand in begründeter Weise bezweifeln. Auch hier läßt sich annehmen, daß der Dichter schnell und nur für den Bühnengebrauch arbeitete, da es auch über diesen Stoff schon eine den Henslowe'schen Gesellschaften gehörige Arbeit von Dekker und Chettle gab.

So bleiben uns nur noch Cymbeline und der Sturm übrig. Beide Stücke sind mit Liebe und Sorgfalt ausgeführte Kunstwerke, aus denen uns ein bedächtiger, ruhiger, mild-freundlicher Sinn entgegentritt; keine Melancholie, aber weiser Ernst. Gerade poetische Verehrer Shakespeare's, wie Coleridge, haben gerne in Prospero, dem weisen Magus, den Dichter selbst zu erblicken geglaubt. Beide Stücke vereinigen sich in der Tendenz, daß aus bösen Absichten doch durch eine geheimnißvolle Fügung, durch die Weltordnung, die das Gute bezweckt, ein gutes Resultat entsteht und so die Guten triumphiren. Es ist nicht so sehr das menschliche Wollen im Kampfe mit dem Sollen, welches uns die großen Tragödien der Glanzperiode in verschiedenen Phasen vorführten, sondern es ist das rechte, fromme, bescheidene Wollen, das treu und fest in dem Bewußtsein seiner Sittlichkeit und mit demüthiger Unterwerfung unter die von einer höheren Macht verhängten Prüfungen, trotz aller es umspinnenden Intriguen an's Ziel kommt. Cymbeline ist bis zu gewissem Grade ein Intriguenstück auf phantastisch-historischem Hintergrunde; es ist eine epische Breite, ein gewisses Sichgehenlassen, in dem Werke bemerklich: aber dabei ist doch Alles so kunstreich und sinnig verschlungen, daß auch eine dramatische Einheit entsteht. Imogen allein würde hinreichen diesem Stücke Bewunderer zu verschaffen,

wenn es sie nicht in anderer Beziehung reichlich verdiente. Mrs. Jameson sagt geradezu, Imogen sei ein Spiegel echter Weiblichkeit. Ihr treues Aushalten unter allen Prüfungen wird von den Göttern mit einem glücklichen Ausgange belohnt: alle Ränke der Königin und Jachimo's fallen machtlos zu Boden, oder vielmehr, fallen auf die Urheber selbst zurück. Wie reizend, die wahre Quintessenz der Poesie, ist dabei die ganze Episode im Walde, wo Imogen mit ihren Brüdern zusammentrifft, ohne sie zu kennen! Auf der Bühne ist freilich Imogen eine Unmöglichkeit, weil sich kaum eine Künstlerin finden dürfte, welche natürlich genug wäre sie der Absicht des Dichters entsprechend zu geben. Nach verschiedenen Notizen könnte man versucht sein anzunehmen, daß sich Shakespeare in seinen letzten Jahren zu puritanischen Lehren hingeneigt habe, und damit würde die Haupttendenz sowohl in Cymbeline wie im Sturm insofern stimmen, als in poetisch verklärter und gemilderter Weise hier das menschliche Wollen, wenn ehrlich, fromm und sittlich, von der göttlichen Gnade begünstigt wird. Beiläufig bemerkt, läßt sich dieselbe Tendenz auch im Wintermärchen, das 1611 verfaßt zu sein scheint, und in Maß für Maß nachweisen, ebenfalls einer Arbeit der letzten Jahre. Als daher Shakespeare in vorgerücktem Alter wieder zu der Komödie der reinen Phantasie zurückkehrte, die er früher im Sommernachtstraum als heiteres, sonniges Spiel der Poesie durchgeführt hatte, gewann ihm Alles eine tiefere Bedeutung. Mit großer Kunst werden wir in die Zauberwelt eingeführt, und mit großer Mäßigung wird dieselbe in die Action eingeflochten. Prospero, der weise, edle, reine Mensch wird hier das Werkzeug einer höheren Gerechtigkeit, welche selbst die bösen Pläne Anderer zum Guten zu lenken weiß. Auf den beiden Liebenden, Miranda und Ferdinand, den idealsten Gestalten dieser Art in Shakespeare's reichhaltiger Gallerie von Liebenden, beruht in diesem Stücke die Hoffnung der Zukunft gegenüber

dem Egoismus Antonio's und Sebastian's. Die kühnste Schöpfung Shakespeare's ist aber Caliban, jener Mensch in dem thierischsten Urzustande, dem sogar Trinculo und Stephano, zwei armselige Trunkenbolde, wie Götter vorkommen. Caliban ist aber zugleich die Personification der verderbten Natur des Menschen, die selbst nicht durch solche Erziehung, wie Miranda sie empfängt, veredelt werden kann. Den Titel erhält das Stück allerdings zunächst von der Eingangsscene, doch hat derselbe auch noch seine Bedeutung für das Uebrige, da uns das menschliche Leben hier als vom Sturme hin- und hergeworfen dargestellt wird, dessen bewegte Wellen von einer höheren Macht geglättet und beruhigt werden. Eine so reine Natur wie die Prospero's hat aber nicht blos Macht über die noch thierischen Menschen und überwindet nicht nur die Ränke der Gemeinheit (Stephano, Trinculo) und Bosheit (Sebastian und Antonio), sondern er gebietet auch den Geistern, die moralisch unter ihm stehen, wie dies von Ariel Niemand bezweifeln wird. Es ist dies eine hohe Stufe, auf die Shakespeare den Menschen hebt, weit entfernt von Misanthropie!

Allein, da sich mit Shakespeare dem natürlichen Lauf der Dinge nach von selbst zu keinem Ende kommen läßt, so müssen wir hier ein Ende machen, obgleich wir noch Manches auf dem Herzen haben, das wir gerne vorbringen möchten. Eine sanfte, wärmende, aber nicht erhitzende Herbstsonne scheint uns auf den letzten Schöpfungen, ganz besonders auf dem Sturm, zu ruhen, während die schon gelb werdenden Blätter eine gewisse Wehmuth hervorbringen. Shakespeare war bei dem tröstenden Glauben an eine höhere Gnade angelangt, die über den wechselnden Geschicken des Lebens wacht und Alles zum Besten lenkt. Er hatte in dem Sturm noch einmal außerordentliche Tiefe der Gedanken, reiche Phantasie und meisterhafte Beherrschung der Sprache bewährt; wenn gleich es ihm nicht gelungen ist und auch wohl nie hätte gelingen können, die fünf Haupttragödien an Großartigkeit

zu übertreffen. Gerade mit Bezug auf den Sturm kann man Shakespeare's dichterisches Schaffen nicht besser zusammenfassend charakterisiren, als es Dr. Johnson in seinem berühmten Prologe zu der Eröffnung des Drury Lane Theaters thut:

Jedweden Wechsel dieses bunten Lebens
Hat er geschildert, hat die Welt durchmessen,
Und neue Welten dann sich kühn erdacht.*)

XIV.

Nach der Tragödie kommt altclassischer Gewohnheit gemäß das Satyrspiel; nachdem wir den Riesen Shakespeare bewundert haben, darf sich zum Schluß noch einmal der Clown Benedix produciren! Wir sind im Grunde aber doch herzlich froh von ihm Abschied zu nehmen, und vielleicht geht es unsern Lesern ebenso. Denn sich mit solchem Unverstand, solcher absichtlichen Verkleinerung herumzuquälen, kann am Ende doch kaum eine erfreuliche Beschäftigung sein. Aber ein Mensch, dem das Edle und Schöne am Herzen liegt, wird sich einen Schriftsteller, dem er für seine eigene Bildung unendliches verdankt, nicht gerne von einem eingebildeten Kritikaster mit Koth bewerfen lassen. Wie ein großes Monument steht Shakespeare da und so manches Geschlecht hat sich schon an seinen Werken gelabt und erquickt und ist im Anschauen seiner Größe aufgewachsen: nun soll nicht jeder beliebige Hund kommen dürfen, um uns dieses herrliche Monument zu verunreinigen!

Unser Clown hat uns gelegentlich im Laufe dieser Betrachtungen amusirt, öfter aber hat uns der Unwille übermannt, wenn

---

*) Each change of many-coloured life he drew,
Exhausted worlds, and then imagined new.

ein solches Kerlchen meinte, es brauche vor gar Nichts Respect zu haben!

Nichts ist dem wahren Verständniß aller Kunst, also auch solcher Werke wie die Shakespeare's es sind, förderlicher als eine freie und vorurtheilslose Kritik, so lange sie in anständiger Weise geübt wird. So hat es Rümelin mit Shakespeare gemacht, und man darf es sagen, er hat nie die Ehrfurcht, welche einem Dichter wie Shakespeare geschuldet wird, außer Acht gelassen. Seine Kritik, mit der wir nicht überall übereinstimmen, ist — davon sind wir überzeugt — für das echte Verständniß der Werke unseres Dichters ein wahrer Segen gewesen und hat den Zweck erreicht, welchen Rümelin sich vorgesetzt hatte, sie hat dazu beigetragen, „Shakespeare zu erklären und zu fühlen wie er ist."*) Rümelin hat allerdings auch Ansichten geäußert, denen wir durchaus nicht beipflichten können: namentlich, wenn er sich einbildet, Shakespeare habe bei seinen eigenen Zeitgenossen nur in sehr beschränktem Maße Anklang gefunden, und der ganze „Shakespearecultus" sei erst neueren oder gar neuesten Datums. Nein, man braucht nur Ben Jonson's vortreffliches Gedicht in der ersten Folioausgabe zu lesen, um sich von der Unrichtigkeit dieser Ansicht zu überzeugen. Man braucht nur die gleichzeitige dramatische Literatur durchzulesen, um zu sehen, in wie bedeutendem Maße sie, im Großen wie im Kleinen, von Shakespeare beeinflußt ist. Je mehr man sich in die eigenartigen Verhältnisse jener größten dramatischen Epoche aller Geschichte der Literatur vertieft, desto mehr sieht man, daß Shakespeare's Bühne auf seine Zeitgenossen eine ganz ungeheure Wirkung ausübte. Diese Verhältnisse muß man aber in erster Linie kennen, wenn man Shakespeare verstehen und genießen, geschweige gar über ihn schreiben will. Denn auch das Verständniß einer literarischen Arbeit will

*) Worte Herder's, welche Rümelin als Motto gewählt.

errungen sein und fällt nicht mühelos einem jeden zu, der eben nur die Freundlichkeit haben will sie sich zu betrachten. Auch bei der Statue, bei dem Bilde, bei der Musik thut's das bloße Anschauen oder Anhören noch lange nicht; ein Urtheil hat erst der, welcher die Sache durchdacht und erwogen, ganz besonders aber wer sie in ihrer Genesis, den Bedingungen ihres Werdens, erkannt hat!

Wer eine Dichtung verstehen will, muß sich liebevoll in dieselbe zu versenken suchen; er muß nachfühlen lernen, was in des Dichters Seele vorging, als er sein Werk schuf. Wer sich mit kalt vornehmem Lächeln hinstellt und so anfängt zu recensiren, als wenn er's so unendlich besser wüßte, von dem wendet sich die Muse ab, wir Andern aber rufen:

Schlagt ihn todt, den Hund: er ist ein Recensent!

Nun gar erst die Muse Shakespeare's, welcher so viele herrliche Männer, Goethe, Schiller und Lessing unter der Zahl, Huldigung und Weihrauch dargebracht haben, sie sollte sich von rohen Händen betasten lassen!

Shakespeare ist nicht ein Dichter von gestern her, den man im Stil des Benedix'schen Buches kritisiren dürfte. Das jüngere Geschlecht ehrt einen alten Mann mit weißem Haar, weil es sich bewußt ist, was es seinem Wirken schuldet und verdankt. Wir nun verdanken Shakespeare's Anregung das Beste und Schönste, das wir in unserer vaterländischen Literatur besitzen. An ihm, dem sächsischen, dem germanischen Dichter stärkten sich Lessing und Goethe und Schiller, aus ihm holten sie sich Muth und Kraft für die Riesenarbeit, durch welche sie eine deutsche Literatur uns schufen. Deshalb einmal zuerst den Hut ab vor Shakespeare! Aber er ist uns kaum ein Fremder mehr; die ursprüngliche Stammesverwandtschaft hat ihm bei uns leicht und freudig den Bürgerbrief verschafft. So engherzig sind wir Deutsche nie gewesen, daß wir dem Fremden blos deshalb, weil er ein Fremder

war, die Thüre verschlossen hätten; wir sind im Gegentheil oft nur zu bereit gewesen, das Fremde, selbst das schlechte, einzulassen, gerade weil es fremd war; lasset uns jetzt, da wir ein so gestärktes Nationalbewußtsein uns errungen haben, daß uns so leicht Nichts schädigt, nicht den fremden Dichter in mißverstandenem Patriotismus herabsetzen und verkleinern, ihn der so lange freundlich bei uns geweilt, unter uns Verehrung genossen hat! Ehren wir ihn als einen alten Freund und Wohlthäter unserer Nation, aber zugleich auch als einen ewig jungen Freund, von dem wir stets noch Neues lernen, noch neue Freude empfangen werden! Denn, wenn auch Benedix durch sein Buch über Shakespeare unsterblich geworden ist, ebenso gut wie andere Herostrate, so bleibt doch Shakespeare neben seiner Unsterblichkeit der Vorzug ewiger Jugend, wie das neidlos schon Ben Jonson voraussagt:

He was not of an age, but of all time!

Wenn wir jetzt auch wissen, daß nicht Alles an Shakespeare groß ist, sondern daß uns seine Werke nach menschlichen Gesetzen verschiedene Stufen des Wachsthums und der Entwickelung bezeichnen, so ist doch auch sicher, daß sie das Wachsthum eines Riesen darstellen, uud daß uns selbst seine unvollkommensten Werke insofern mehr lehren, als die unreifen Producte kleiner Geister!

Die ersten Herausgeber Shakespeare's, seine beiden Collegen auf der Bühne, John Heminge und Henry Condell, beschließen ihre „an die große Mannichfaltigkeit der Leser“ gerichtete Vorrede mit folgenden denkwürdigen Worten, welche auch wir zum Schlusse der großen Anzahl der Shakespeareleser zurufen möchten:

„So wie Shakespeare ein glücklicher Nachahmer der Natur war, wußte er sie auch in der zartesten Weise zum Ausdruck zu bringen. Sein Sinn und seine Hand gingen stets einträchtig zusammen, und was er dachte, wußte er mit solcher Leichtigkeit darzustellen, daß wir kaum eine ausgestrichene Stelle in seinen Pa-

pieren von ihm überkommen haben. Aber es ist nicht unsere Aufgabe ihn zu preisen, da wir blos seine Werke sammeln und euch darbieten. Es ist eure Aufgabe, die ihr ihn leset. Und da hoffen wir denn, daß ihr in Gemäßheit eurer verschiedenen Fähigkeiten genug finden werdet, sowohl euch anzuziehen als euch zu fesseln; denn sein Geist kann ebenso wenig verborgen liegen, wie er verloren gehen könnte. Leset ihn also, und wieder, und wiederum, und wenn er euch dann nicht behagt, so seid ihr sicher in offenbarer Gefahr ihn nicht zu verstehen. Und dann überlassen wir euch anderen seiner Freunde, die, wenn ihr deren brauchet, eure Führer sein können; brauchet ihr solcher nicht, so könnet ihr euch selbst leiten und auch andere. Und solche Leser wünschen wir ihm!"*)

---

*) To the great Variety of Readers. — — Who (Sh.), as he was a happy imitator of nature, was a most gentle expresser of it. His mind and hand went together, and what he thought he uttered with that readiness that we have scarce received from him a blot in his papers. But it is not our province, who only gather his works and give them you, to praise him. It is yours that read him. And there we hope, to your divers capacities, you will find enough both to draw and hold you; for his wit can no more lie hid than it could be lost. Read him therefore, and again, and again; and if then you do not like him, surely you are in some manifest danger not to understand him. And so we leave you to other of his friends, whom if you need, can be your guides; if you need them not, you can lead yourselves and others. And such readers we wish him.

Druck von C. Pöschel & Co. in Leipzig.

Von demselben Verfasser erschien:

Marlowe's tragedy of Edward the second with an introduction and notes by Dr. Wilhelm Wagner. gr. 8. Hamburg 1871. Preis ℳ 2.

Shakespeare, William, Macbeth, erklärt von Dr. Wilhelm Wagner. gr. 8. Leipzig 1872. Preis ℳ 1,80.
